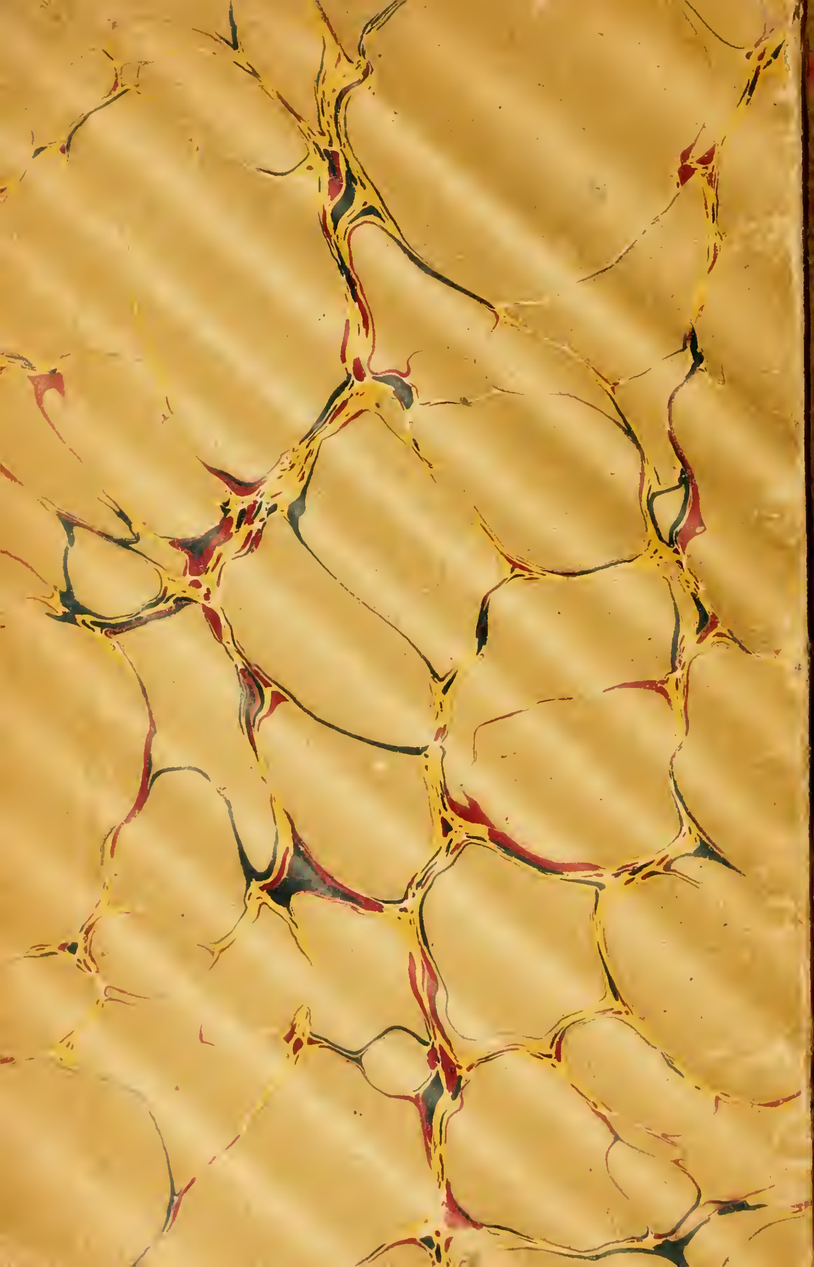
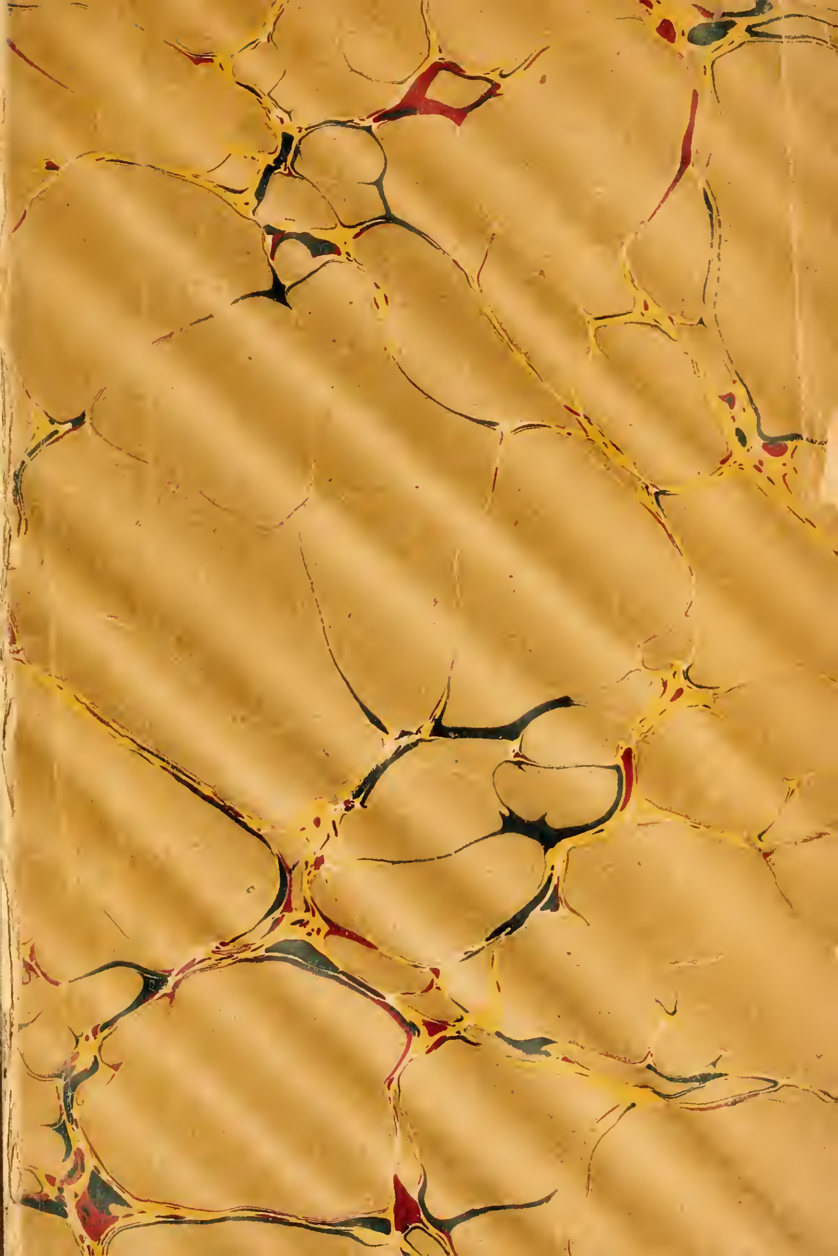

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01509120 0
LIBRARY
UNIVERSITY
TORONTO





ÉTUDES

DE LITTÉRATURE

EUROPÉENNE

DU MÊME AUTEUR

Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire. (1 vol. in-16, 1895.)

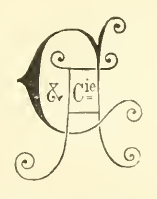
Ouvrage couronné par l'Académie française.

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 309-98

JOSEPH TEXTE

ÉTUDES
DE LITTÉRATURE
EUROPÉENNE

L'HISTOIRE COMPARÉE DES LITTÉRATURES.
L'INFLUENCE ITALIENNE EN FRANCE. — LA DESCENDANCE DE MONTAIGNE. — LE NÉO-HELLÉNISME.
LA POÉSIE LAKISTE EN FRANCE. — L'INFLUENCE ALLEMANDE.
ÉLISABETH BROWNING. — L'HÉGÉMONIE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE.



Paris, 5, rue de Mézières
Armand Colin et Cie, Éditeurs
Libraires de la Société des Gens de lettres
1898

A la mémoire

DE MON PÈRE

ÉTUDES

DE

LITTÉRATURE EUROPÉENNE

L'HISTOIRE COMPARÉE DES LITTÉRATURES

Il se produit depuis quelques années, tant en France qu'à l'étranger, dans l'histoire comme dans la critique littéraire, un mouvement marqué vers l'étude comparative des littératures. Relations des diverses littératures entre elles, actions et réactions simultanées ou successives, influences sociales, esthétiques ou morales qui dérivent du croisement des races et du libre échange des idées, tout cela constitue un sujet d'études presque inépuisable et dont il n'est pas téméraire de prédire qu'il préoccupera de plus en plus les historiens. Cela est plus particulièrement vrai encore des historiens des littératures modernes : car ici l'histoire ne fait que s'assouplir au contact de la réalité, et, si les problèmes d'in-

fluences internationales sont posés plus souvent, c'est qu'en effet il n'y a plus, à la fin du XIX[e] siècle, une seule nation dont la vie intellectuelle ne suppose un commerce plus ou moins suivi avec les nations étrangères. Comment donc l'historien des littératures modernes se désintéresserait-il d'un mouvement d'idées dont nous pouvons déjà entrevoir la portée, et dont les conséquences seront certainement considérables?

Mais, en vérité, y a-t-il là le germe d'une méthode nouvelle en histoire littéraire? Un écrivain anglais, M. Hutcheson Macaulay Posnett, le pensait déjà en 1886, et il publiait à cette date un traité systématique, trop peu remarqué en France, de *Littérature comparée* [1]. J'avoue que la tentative me paraît prématurée; elle n'est pas pour cela sans intérêt, et, pourvu qu'on ne s'en dissimule pas les difficultés, l'histoire comparée des littératures pourrait bien avoir devant elle un bel avenir.

I

L'étude comparée des œuvres littéraires n'est rien moins qu'une nouveauté : M. Posnett l'avoue avec sincérité. Elle est même un des legs authentiques de la critique ancienne. Comparer Homère à Virgile, Démosthène à Cicéron, Ménandre à Térence; rechercher ce que tel auteur latin doit à tel auteur grec; se demander à quelle source, généralement étrangère,

1. *Comparative Literature*, par Hutcheson Macaulay Posnett. Londres, 1886, in-8 (*International scientific series*).

Plaute a puisé le sujet de ses comédies, Horace les règles de son *Art poétique*, Sénèque les intrigues de ses tragédies : ces lieux communs de l'histoire littéraire étaient familiers à la critique ancienne. Or toutes ces questions relèvent, au premier chef, de la littérature comparée. Cependant la comparaison, quoique pratiquée à l'occasion par les anciens, ne s'est jamais élevée parmi eux à la hauteur d'une méthode tant soit peu rigoureuse, et cela par deux ou trois raisons qui sautent aux yeux : le petit nombre des littératures connues des anciens — à vrai dire, les Grecs de l'époque classique semblent n'avoir connu que la leur ; — l'absence du point de vue critique et historique dans l'étude de ces littératures ; l'étroite dépendance de la littérature romaine à l'égard de la grecque, dont la primauté demeura toujours bien établie et la haute originalité incontestable. Si d'ailleurs l'idée du cosmopolitisme s'est introduite dans les esprits au déclin des civilisations antiques, elle leur est restée étrangère à l'époque du plus grand éclat de ces civilisations. La supériorité, indéniable aux yeux d'un Grec, de la culture hellénique sur toute civilisation « barbare », éteignait toute curiosité à l'égard des mœurs, de l'art et des littératures exotiques.

Au surplus, et c'est une remarque ingénieuse de M. Posnett, l'idée même que les anciens se faisaient de la production littéraire offrait peu de prise à ce que nous pouvons entendre par littérature comparée. Pour qu'il y ait lieu à des études du genre de celles dont nous parlons, il faut en effet qu'une littérature soit conçue comme l'expression d'un état social déterminé, tribu, clan ou nation, dont elle représente

les traditions, le génie et les espérances. Il faut qu'elle ait un caractère nettement local, familial ou national, et que la totalité des œuvres qui la constituent présente un certain nombre de traits communs, qui leur assurent une sorte d'unité morale ou esthétique. Il faut, en un mot, qu'elle constitue un *genre* bien déterminé dans la grande *espèce* de la littérature de l'humanité. Alors seulement il peut y avoir lieu à rapprochements, comparaisons, étude des affinités et différences. Or les anciens n'ont jamais conçu cette *relativité* de toute littérature. Elle fut avant tout, à leurs yeux, l'expression des idées les plus générales, les moins variables, et, si je puis dire, les plus constamment semblables à elles-mêmes. Comme de science, il n'y avait pour eux de littérature que du général, le relatif, le local ou le passager ne servant jamais que d'ombres au tableau, ou constituant une sorte de repoussoir destiné à faire paraître plus vive la grande lumière des vérités qui ne passent pas. Ainsi l'idée d'une littérature évoluant d'après les modifications lentes d'une société, se modelant sur elle et réagissant sur son époque, mais sans pouvoir s'en détacher jamais, cette idée leur a toujours été étrangère. Il s'ensuit que l'œuvre littéraire était considérée moins comme l'expression du génie d'un peuple que comme une pierre apportée à la construction d'un monument plus durable, aussi durable en fait que l'humanité elle-même, *ære perennius.* Dès lors il n'y avait pas lieu d'établir de comparaison entre les diverses littératures connues, si ce n'est pour montrer qu'elles se rejoignaient dans leur dédain du transitoire et dans leur culte de l'impérissable : et s'il est vrai, comme le démontre M. Posnett avec force, que l'idée

qu'un peuple se fait de la littérature constitue un facteur important de son développement littéraire, on voit assez quelle influence l'idéal antique a pu avoir sur l'art et par suite sur la critique des anciens.

En fait, l'histoire comparée des littératures ne date que de l'âge moderne. « Ce fut la Renaissance latine, suivie peu après de la Renaissance grecque, qui posa les fondations de la méthode comparative dans l'esprit de l'Europe. » Car c'est entre la première et la seconde renaissance des lettres que les nationalités se constituent en Europe à l'état de groupes distincts, séparés par leurs institutions et par leurs origines. Cette transformation de l'état politique de l'Europe au xv[e] siècle est de première importance pour la conception de l'histoire littéraire, qui, d'universelle qu'elle était, ou qu'elle aurait dû être, au moyen âge, devenait, ou allait devenir, avant tout nationale. L'unité relative de la pensée qu'avaient imposée au moyen âge la communauté de religion, l'usage universel de la langue latine, l'idée toujours renaissante du Saint Empire, cette unité se brise alors pour faire place à l'éparpillement des races, des gouvernements et des idiomes. Vagues jusque-là et comme flottantes, les frontières intellectuelles, suivant en cela la fortune des frontières politiques, se précisent et se resserrent. Parfois même elles se dressent comme des barrières. De là une division toute nouvelle de la « matière » littéraire. Tandis que dans tout le cours du moyen âge, cette matière, qu'elle fût d'ailleurs épique, philosophique ou dramatique, était de domaine commun et indivise entre les nations, voici qu'une sorte de partage se fait. Chacune des nations prétend se tailler sa part dans

le butin, prélever son lot et, sur cette matière conquise, imprimer sa marque en la faisant sienne. Autant de groupes ethniques, autant de littératures distinctes, autant de langues aussi. Suivant l'expression de M. Posnett, quand Dante écrivait son *De vulgari eloquentia*[1], il marquait déjà « le point de départ de notre science comparative des langues, en posant le problème de la nature du langage ». Il écrivait, en fait, la première monographie consacrée à une langue moderne. D'autres suivront. Ainsi est née en Europe la philologie comparée. Avec la Renaissance, elle s'applique aux textes profanes. Avec la Réforme, aux textes sacrés. Comme elle est, dans l'ordre logique, à la base de la littérature comparée, elle se trouve aussi, dans l'ordre chronologique, à son berceau.

La grande révolution politique du XVe siècle a eu pour effet de différencier les littératures, de les nationaliser, si l'on peut dire, de leur constituer une personnalité esthétique et morale. Elle a donné à chacune la conscience de son unité, le sentiment de la tradition, l'idée nette d'une chaîne ininterrompue d'œuvres dans le passé et dans l'avenir, entre lesquelles pouvait s'établir le lien d'une inspiration commune. Et, en donnant naissance aux littératures nationales, elle a, du même coup, rendu possible leur étude parallèle et comparative.

Mais une pareille étude ne peut devancer les œuvres

1. Les titres seuls de certains chapitres sont instructifs : — Chap. VIII : *Subdivisio idiomatis per orbem, et præcipue in Europa*; — chap. X : *De varietate idiomatis in Italia a dextris et a sinistris montis apennini*, etc. — Le titre habituel de l'ouvrage (*De vulgari eloquio*) répond mieux à son contenu, mais il ne semble pas avoir été employé par Dante (Scartazzini, *Dante-Handbuch*, 1892, p. 312).

elles-mêmes, sinon comme aspiration et comme indication. Elle n'a pas encore, au XVIe siècle, de quoi s'appliquer avec largeur à une longue suite d'œuvres et d'écrivains. Cependant, dès cette époque, nous voyons s'éveiller en France une vive curiosité des choses étrangères, du moins italiennes, puis espagnoles. La question de l'italianisme préoccupe fort un Joachim Du Bellay ou un Henri Estienne. La part de la littérature italienne est considérable dans l'œuvre critique de la Pléiade. L'antiquité même n'a été étudiée par nos poètes ou nos critiques qu'à travers l'Italie. L'influence de l'Espagne n'est guère moindre dans la première moitié du siècle suivant [1].

Si cette curiosité des littératures méridionales et surtout de la littérature espagnole a persisté en France pendant le XVIIe siècle, si la connaissance même des deux langues du Midi est restée très répandue, il n'en est pas moins vrai de dire qu'un des traits de notre XVIIe siècle à l'époque de son plus grand éclat — entre 1660 et 1700 — est son indifférence en ce qui regarde les langues et littératures étrangères. Dans la seconde moitié tout au moins, il se suffit à lui-même. L'influence de l'antiquité, qui unit toutes les admirations en les faisant converger sur les deux littératures les plus *universelles* qu'on ait vues, émousse presque toute curiosité des œuvres étrangères modernes, et la critique s'en ressent. Ils sont rares alors les écrivains qui comprennent avec

1. Plusieurs livres ont ramené l'attention, dans ces dernières années, sur l'influence italienne et espagnole au XVIIe siècle. Il faut citer, en premier lieu, les *Études sur l'Espagne* de M. Morel Fatio (1888) et les livres de MM. Morillot, G. Reynier, E. Roy sur Scarron, Thomas Corneille et Charles Sorel.

Fontenelle que « les différentes idées sont comme des plantes et des fleurs qui ne viennent pas également bien en toute sorte de climats », et que « peut-être notre terroir de France n'est-il pas propre pour les raisonnements que font les Égyptiens non plus que pour les palmiers[1] ». Fontenelle entrevoit ici le principe de la critique historique, c'est-à-dire comparative, qui s'attache avant tout aux conditions du développement de l'art et à ses attaches avec le sol, le climat et les mœurs ambiantes, en tout lieu et à toute époque. « La prévention du pays, écrivait La Bruyère dans son chapitre *Des jugements*, jointe à l'orgueil de la nation, nous fait oublier que la raison est de tous les climats, et que l'on pense juste partout où il y a des hommes. Nous n'aimerions pas à être traités ainsi de ceux que nous appelons barbares; et, s'il y a en nous quelque barbarie, elle consiste à être épouvantés de voir d'autres peuples raisonner comme nous. » Pourtant, rien de plus commun alors que cette sorte d'épouvante puérile devant l'inconnu, ou cet étonnement naïf devant les productions étrangères. « Les Anglais — disait Le Clère dans ses *Mélanges critiques* — ont beaucoup de bons ouvrages. *C'est dommage que les auteurs de ce pays-là n'écrivent guère que dans leur langue.* » Car enfin est-ce une langue à savoir que l'anglais? et peut-on être Anglais — ou Persan?

Aussi bien, l'hégémonie intellectuelle que la France exerçait dans le monde nous dispensait d'étudier de près les œuvres étrangères, et en 1786 encore, — à la fin du siècle qui a vu naître en France et se déve-

1. *Digression sur les anciens et les modernes* (1688).

lopper la curiosité de l'étranger, — le Napolitain Malaspina écrivait : « Le Français, qui se croit l'être pensant par excellence, voit d'un œil de compassion tout le reste du genre humain, et il s'enfonce de plus en plus dans sa prévention par les hommages qu'il voit les étrangers rendre à ses modes, à ses agréments, à sa force et à l'opulence de sa patrie, et aussi, disons-le, à sa littérature, universellement admirée [1]. »

C'est pourquoi, malgré quelques tentatives curieuses, mais isolées, la critique comparative n'est pas née en France. Elle a pris pleinement conscience d'elle-même en Allemagne, et elle est sortie, avouons-le, d'une révolte contre le despotisme du joug français. Lessing, Herder, Schiller, Tieck, les deux Schlegel, tels sont ses véritables fondateurs. La lutte contre l'influence française, et la substitution, aux modèles français, des modèles anglais, tels en ont été les deux ressorts. Il fallait bien, pour combattre l'étranger envahissant, l'étudier de près, et, pour lui opposer une littérature nouvelle et moins connue, se familiariser avec elle. — Ainsi la critique comparative faisait ses preuves à la fois comme méthode de recherche et d'analyse, d'une part, et comme force vivante et créatrice, de l'autre : on en voyait sortir à la fois la critique moderne, et l'une des grandes littératures de l'Europe. Ce n'était plus, cette comparaison des œuvres nationales avec les œuvres étrangères, un simple passe-temps d'érudits ou de curieux. C'était le creuset même où se fondait la pensée nationale. Jamais la critique n'avait été plus vraiment digne de son rôle.

1. Voir l'article de M. Gaston Paris sur Malaspina, dans le *Journal des Débats* du 2 septembre 1891.

Depuis la Renaissance, elle ne s'était pas trouvée à pareille fête. Herder, qui pourrait bien être le véritable fondateur de la littérature comparée, écrivait ces lignes, qui semblent aujourd'hui banales, mais qui firent époque en leur temps : « Tout brave homme qui n'a appris à connaître le monde que sur la place du marché, au café ou tout au plus dans le *Correspondant* de Hambourg, s'étonne, autant qu'on peut le faire à Paris à l'arrivée d'un prince indien, quand il ouvre une histoire et trouve que le climat, la région, la nationalité, changent la manière de penser et le goût. Il taxe de folie toutes les nations, et pourquoi? Parce qu'elles ont une autre manière de penser que celle de sa respectable mère, de sa digne nourrice ou de ses vénérables camarades [1]. »

Frappé de la nécessité de suivre les idées et les œuvres littéraires chez tous les peuples, sans s'étonner des formes bizarres ou inattendues qu'elles avaient pu revêtir, Herder projetait ou écrivait une « Histoire de la chanson à travers les âges », une « Histoire générale de la poésie », un « Parallèle de la poésie anglaise avec la poésie allemande ». Il posait en un mot, et, du même coup, il éclairait de toute la puissance de la philosophie, les principes de la littérature comparée. Il la constituait à l'état d'étude distincte, ambitieuse peut-être, difficile assurément, mais combien supérieure à la critique étroite et presque purement dogmatique d'un Voltaire ou même d'un Diderot! On sentira la différence si l'on veut bien rapprocher, par exemple, les idées de Voltaire sur la poésie lyrique de celles de Herder sur le même sujet. Voltaire éta-

1. *De la diversité du goût et de la manière de penser parmi les hommes*, cité par Ch. Joret, *Herder*, p. 351.

blissait dans son *Dictionnaire philosophique* que « l'enthousiasme est admis dans tous les genres de poésie où il entre du sentiment » et que « l'enthousiasme raisonnable est le partage des grands poètes ». Herder écrit en philosophe et en historien : « Qu'est-ce que l'ode? L'ode des Grecs, des Romains, des Orientaux, des Skaldes, des modernes n'est pas absolument la même. Quelle est la meilleure? quelle est celle qui n'est qu'une forme dégénérée? Je pourrais facilement prouver que la plupart des critiques ont décidé cette question d'après leurs idées favorites; chacun, ayant tiré l'idée qu'il en donne et les règles qu'il lui attribue d'une seule et même espèce prise chez un seul et même peuple, a regardé les autres comme des formes bâtardes. Le critique impartial, au contraire, regarde toutes les espèces comme également dignes de ses remarques, et cherche d'abord à en faire en gros une histoire générale, pour juger ensuite du détail du tout [1]. » Entre ces deux sortes de critiques, il y a toute la distance du point de vue purement dogmatique à la méthode largement historique, philosophique, et, en un mot, comparative.

Nous ne pouvons suivre ici l'histoire de cette méthode en Allemagne. M. Max Koch, dans une revue destinée spécialement aux études de littérature comparée [2], en a fait l'historique, mais sans insister sur ce fait capital pour nous que, si la méthode a eu ses initiateurs en Allemagne, elle n'a vraiment porté ses fruits qu'en France : faut-il rappeler ici les noms de Mme de Staël, de Villemain ou de Taine, pour ne citer que les plus illustres?

1. *Essai d'une histoire de la poésie*, cité par Joret, *ibid.*, p. 350.
2. *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte*, 1887.

Ce qu'il est essentiel de remarquer, c'est que cette critique nouvelle, vulgarisée et consacrée en France d'abord par Mme de Staël, a produit, successivement et parfois même conjointement, deux résultats exactement opposés. Elle a suscité d'une part — nous venons d'en voir un exemple en Allemagne — un mouvement de chaque peuple vers ses origines, un réveil de la conscience collective, une concentration de ses forces éparses ou égarées pour la création d'œuvres véritablement autochtones. Elle a provoqué, d'autre part, par un contraste attendu, un abaissement des frontières, une communication plus libre entre les peuples voisins, une intelligence plus complète des œuvres étrangères. Elle a été, en un sens, un agent de *concentration* et, en un autre, un agent d'*expansion*. En même temps qu'elle constituait des littératures nationales, elle préparait, par-dessus ces groupes étroits et fermés, la venue d'une littérature internationale, ou tout au moins européenne. L'un de ceux qui ont voulu émanciper la littérature allemande des influences étrangères, A. W. Schlegel, écrivait orgueilleusement en 1804 : « Le cosmopolitisme est le véritable trait national de la race allemande. » Ainsi l'on a pu voir les fondateurs de la patrie littéraire allemande se réclamer en même temps de la patrie universelle. Si en effet le *nationalisme* est né de la critique comparative, le cosmopolitisme ou l'*internationalisme* en est sorti également. D'abord, à la suite du rêve d'hégémonie qui se glisse infailliblement à la suite de toute grande puissance nationale, dans le domaine de l'art comme dans celui de la politique. Ensuite, parce qu'il était dans la logique des choses qu'après avoir tant comparé, tant rap-

proché et, disons-le, tant brouillé d'œuvres d'origine diverse, le public européen, de jour en jour plus nombreux, finît par se former une sorte d'idéal commun, l'idéal d'une littérature dont nous pouvons espérer — ou craindre — l'avènement, et qui ne sera plus spécialement anglaise, ni allemande, ni française, ni italienne, mais simplement européenne.

Le jour où sera constituée cette littérature nouvelle — dont la civilisation moderne, les journaux, les revues, les chemins de fer, le télégraphe et la rapidité des communications semblent présager la naissance, mais à laquelle la diversité des langues présente un formidable obstacle, — toute critique littéraire sera nécessairement universelle. Ce jour-là, en effet, par-dessus les frontières politiques — s'il en est encore, — se seront tendus et enchevêtrés les liens invisibles qui uniront les peuples aux peuples et qui feront, comme jadis au moyen âge, une âme collective à l'Europe.

II

En attendant la formation, au point de vue littéraire, des États-Unis d'Europe — formation possible, mais à l'heure actuelle, encore bien incertaine et éloignée, — il n'est pas permis à l'historien de perdre de vue le point de vue synthétique, fût-ce en parlant d'une seule des littératures modernes.

Deux raisons, comme on vient de l'entrevoir, lui commandent ce point de vue : — la constitution progressive, par assimilation et absorption, d'un idéal littéraire international, — les influences qu'exercent

les unes sur les autres, depuis trois cents ans, les diverses littératures européennes. Si ces deux considérations n'ont pas, depuis trois siècles et plus, pénétré plus profondément la critique littéraire en France, cela tient en premier lieu, comme on l'a vu, à l'influence longtemps tyrannique de l'idéal antique et à la pénétration de notre esprit classique par l'antiquité ; ensuite, à notre médiocre connaissance des langues étrangères, toujours trop peu répandues, et qui provient peut-être (au moins pour les langues germaniques) de quelque inaptitude organique ; enfin, à une certaine incuriosité d'enfants longtemps gâtés par le succès qui fait, suivant le joli mot de Sainte-Beuve, que « les Français aiment à apprendre ce qu'ils savent ».

Mais aucune de ces raisons ne doit prévaloir contre la nécessité absolue, pour étudier l'une quelconque des littératures modernes, de la replacer dans son milieu européen. « Depuis tantôt huit ou dix siècles, nous dit M. Brunetière, qu'il se fait, en quelque manière, d'un bout de l'Europe à l'autre, un commerce ou un échange d'idées, il serait temps enfin de s'en apercevoir, et, s'en apercevant, il serait bon de subordonner l'histoire des littératures particulières à l'histoire générale de la littérature de l'Europe... Si l'on se plaçait à ce point de vue pour étudier l'histoire de la littérature française, elle n'en paraîtrait ni moins originale, ni surtout moins classique ; et j'ose bien ajouter qu'on la renouvellerait en partie. »

C'est qu'en effet, pas plus qu'un organisme animal, une littérature ou une nation ne grandissent isolées des nations et des littératures voisines. L'étude d'un être vivant est, en grande partie, l'étude des relations

qui l'unissent aux êtres voisins et des influences de tous genres qui nous enveloppent comme d'un réseau invisible. Il n'y a pas une littérature, et peut-être n'y a-t-il pas un écrivain dont on puisse dire que l'histoire se renferme dans les limites de son pays d'origine. L'histoire de la littérature moderne n'est-elle pas un prolongement, et en quelque sorte un chapitre de la littérature grecque ? La moitié de la grandeur, ou au moins de la gloire d'Aristote, ne provient-elle pas de sa fortune posthume, si curieuse, si inattendue, parfois si paradoxale[1] ? Il serait facile sans doute de prouver que Sénèque le tragique nous intéresse moins, tout compte fait, par ses œuvres mêmes que par l'influence considérable qu'elles ont exercée à travers les âges et notamment sur le développement de notre tragédie française : semblable en cela à beaucoup d'écrivains du second ordre, il est curieux surtout par les erreurs et les malentendus, parfois féconds, auxquels il a donné lieu. On sait quelle a été, au moyen âge, la fortune de nos épopées françaises en Europe et que les *Nibelungen* n'existeraient pas sans elles. Et, pour en venir aux littératures modernes, et citer quelques exemples entre cent, il n'est pas contestable que l'histoire du *pétrarquisme* intéresse autant la littérature française, ou l'anglaise, que l'italienne : le dernier chapitre, et non le moins important, à écrire sur Pétrarque, est un chapitre très curieux de littérature européenne [2]. On en dirait autant du

1. Voir, par exemple, *La légende d'Aristote au moyen âge*, dans les *Nouvelles Études sur la littérature grecque moderne*, de M. Ch. Gidel (1878).

2. M. M. Pieri en donnait récemment un fragment dans son livre sur *Pétrarque et Ronsard ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française* (Marseille, 1895, in-8).

Tasse[1], et peut-être de Dante. Qui niera que l'histoire du *Décaméron* n'intéresse au plus haut degré la littérature française par La Fontaine et par tous nos conteurs, l'anglaise par Shakespeare, l'allemande par Hans Sachs? Les plus grands écrivains, les plus *européens* de tous, dans chaque littérature — et c'est une des causes de leur popularité, — sont imbus d'influences étrangères. Chaucer est plein de France et d'Italie, Corneille d'Espagne, Shakespeare et Molière d'Italie, Diderot d'Angleterre. A travers toute l'histoire des littératures modernes, ce ne sont qu'échanges et prêts successifs, qui obligent chacune d'elles envers ses voisines. Voltaire, qui n'a pas toujours pratiqué la méthode comparative en critique, en posait le principe quand il écrivait : « Presque tout est imitation... Il en est des livres comme du feu de nos foyers; on va prendre ce feu chez son voisin, on l'allume chez soi, on le communique à d'autres, et il appartient à tous. »

Comment comprendre l'évolution de la littérature allemande, sans donner les raisons de l'acceptation, volontairement subie par les écrivains allemands, de l'influence française, puis celles de son rejet, au profit de l'Angleterre? L'histoire de l'influence de Shakespeare en Europe serait, à elle seule, l'un des chapitres essentiels à écrire sur la littérature moderne. Le romantisme est, au premier chef, un événement international, et qui ne s'explique, comme l'a brillamment montré Georg Brandes[2], que par le rapproche-

1. Voir Puglisi Pico, *Il Tasso nella critica francesa* (Acireale, 1896, in-8).

2. *Les grands courants de la littérature européenne au* XIXe *siècle* (la traduction allemande de l'édition dite du *Jubilé* est en cours de publication depuis 1897).

ment des littératures entre elles. Pas plus que le romantisme français ne se comprend sans l'intervention d'éléments étrangers, pas plus d'ailleurs le romantisme allemand n'eût existé sans Rousseau, dont l'influence est une des plus générales et des plus profondes qui se soient vues. Si Voltaire doit beaucoup à l'Angleterre, Diderot lui doit plus encore et, plus généralement, le développement de notre littérature au siècle dernier ne s'explique entièrement que si on la rapproche de la littérature anglaise. Il semble, en définitive, que les littératures de l'époque moderne — et peut-être bien de toute époque — ne se développent et ne progressent pas sans emprunts ni sans imitation : imitation de l'antique, comme en France au XVIIe siècle, — emprunts aux littératures voisines, comme en Allemagne au XVIIIe. Il faut, pour faire germer des œuvres originales, leur préparer une sorte d'*humus* composé de débris de toute provenance. Comme les espèces en histoire naturelle, les nations et les races n'ont pas de limites précises, mais se pénètrent mutuellement en vertu de lois mystérieuses ou du moins encore mal définies. Il existe comme une matière fluide qui se coule successivement dans ces moules divers qui sont les nations, et qui, en passant de l'une à l'autre, emporte chaque fois avec elle un principe de renouvellement et de vie.

Si les littératures peuvent se comparer, dans une certaine mesure, aux espèces animales par la nature de leur évolution, il faut donc les étudier par une méthode appropriée, assez délicate et assez pénétrante pour expliquer la complexité des faits auxquels on l'applique. Et cette méthode ne peut être, comme toute méthode vraiment scientifique, que la méthode

comparative, celle-là même qui constitue le lien commun entre des sciences aussi éloignées que l'anatomie et la grammaire, la zoologie et la linguistique, la paléontologie et la science des religions.

On objecte que la multiplicité des langues et l'énormité du nombre des connaissances nécessaires en rendent l'application bien difficile aux littératures, du moins modernes. Passe encore, dit-on, pour les origines littéraires des peuples ou pour leur littérature populaire, où la simplicité des faits étudiés se prête mieux à des rapprochements de ce genre et où l'imitation, l'influence ou l'échange se touchent, pour ainsi dire, du doigt : on sait de reste que les recherches des folkloristes portent habituellement sur la littérature comparée, et que l'étude des sources d'une œuvre constitue, pour la littérature du moyen âge au moins, un des chapitres essentiels de son histoire. Mais les littératures modernes, avec leur complexité infinie, se prêtent-elles à des recherches de cette nature? Ne risquons-nous pas de nous perdre dans la multiplicité des noms et des œuvres, dans l'infini du détail, dans le vague des influences indéfinissables et toujours douteuses? Il n'y a rien à répondre à cela, sinon que la difficulté d'une œuvre n'en détruit pas la nécessité; que les recherches de littérature comparée, indispensables à la pleine intelligence des faits littéraires, ont donné déjà, en France et à l'étranger, d'assez beaux résultats; et enfin qu'ici, comme partout ailleurs, la division du travail suppléera à l'insuffisance des hommes.

Le tout est de savoir si la méthode comparative n'a pas fait ses preuves ailleurs qu'en histoire littéraire. Or, sans parler des sciences naturelles, n'est-il

pas vrai qu'elle a renouvelé au XIXe siècle et la philologie et l'histoire politique et la critique d'art? N'est-il pas vrai, pour nous en tenir à ce dernier exemple, qu'en étudiant les œuvres d'art, c'est une nécessité presque absolue de ne pas se confiner dans une seule école, mais que les unes s'enchaînent aux autres, la peinture flamande à l'italienne, ou la sculpture grecque à l'art oriental? Un historien de la peinture ou de l'architecture qui bornerait son horizon à un groupe étroitement fermé d'œuvres et d'hommes se condamnerait par là même à l'impuissance. L'originalité d'un critique comme Eugène Fromentin n'est-elle pas précisément dans ce sentiment délicat des analogies et des différences ethniques qui lui fournit tant d'aperçus ingénieux en même temps que précis et nouveaux[1]. Or ce qui est vrai des monuments figurés l'est aussi des œuvres littéraires. En fait, le sort de la critique comparative est lié à celui de la critique historique. On n'étudie pas le rôle d'un homme sans le replacer dans son milieu et dans son temps. On n'écrit pas l'histoire de l'esprit d'un grand écrivain sans faire l'histoire de son éducation et celle de ses lectures. De même, cet ensemble d'œuvres qui constitue une littérature ne se comprend et ne s'explique que si on le replace dans cet ensemble plus général de l'histoire de la pensée humaine et, s'il ne vient à l'idée de personne d'étudier la démocratie ou la monarchie représentative en France en faisant abstraction de l'histoire d'Angleterre, comment admettre que l'histoire de la tragédie, du roman ou du lyrisme ne s'éclaire pas,

1. Voir, par exemple, dans les *Maîtres d'autrefois*, les pages sur l'influence italienne dans Rubens.

elle aussi, par une comparaison avec les peuples étrangers?

Allons plus avant : le moment n'approche-t-il pas où l'histoire des littératures s'écrira par périodes aussi légitimement que par nationalités? je veux dire où il importera essentiellement, pour parler de la Renaissance française, de connaître la Renaissance italienne? où il semblera paradoxal de juger l'œuvre de Montesquieu, de Voltaire ou de Rousseau sans en étudier le retentissement dans le monde? où nul ne fera l'histoire du mouvement romantique, fût-ce en France, sans en avoir d'abord scruté les origines, qui sont, en même temps qu'en France, en Angleterre et en Allemagne? Il ne s'agit pas, qu'on veuille bien le noter, d'expliquer *tout* le développement d'une littérature par les relations plus ou moins étroites qu'elle entretient avec l'étranger : l'étude de ces relations, pour importante qu'elle soit, ne justifie pas à elle seule l'emploi de la méthode comparative, et d'ailleurs les influences étrangères ne sont qu'un des facteurs, entre beaucoup, du développement des littératures. Mais il n'y a pas un genre littéraire, dans l'Europe moderne, fût-ce la farce, le sonnet ou le madrigal, dont il soit possible de se faire une idée adéquate, si l'on n'examine les œuvres auxquelles il a donné naissance dans différentes langues; et, à plus forte raison, n'y a-t-il pas une grande théorie littéraire — classicisme, romantisme ou réalisme — dont on puisse faire le tour en ne lisant que les livres d'une nation. Nul ne songerait à borner à la France l'histoire du cartésianisme, à l'Angleterre celle du baconisme, à l'Allemagne celle de l'hégélianisme. Que de critiques littéraires, victimes des *idola tribus*, incarnent encore

chaque jour, sans se l'avouer, le romantisme en Victor Hugo, le réalisme en Balzac ou le naturalisme en M. Zola!

Voici bien des années qu'Eugène Gandar disait, en ouvrant un cours sur Goethe : « Il n'est plus possible de songer à écrire l'histoire du génie de notre nation, sans tenir compte des liens qui nous rattachent à nos voisins tout aussi bien qu'aux anciens. L'étude des littératures étrangères et de l'influence qu'elles ont exercée sur la nôtre nous donne le secret de nos plus grandes erreurs; quelquefois aussi, elle nous explique la rapidité de nos progrès. En même temps, l'influence de notre littérature sur les littératures étrangères, tour à tour féconde, stérile, funeste, pourrait nous rendre, tantôt le sentiment de notre force, en nous montrant avec quelle facilité nos idées sont acceptées et se répandent dans le monde, tantôt la conscience de nos défauts, exagérés par une imitation maladroite [1]. » D'autre part, s'il est vrai, suivant le mot de Joseph de Maistre, que « chaque nation est pour l'autre une postérité contemporaine », le meilleur procédé pour estimer une œuvre, soit contemporaine, soit même déjà ancienne, à sa juste valeur, sera de rechercher ce qu'elle devient, en passant par cette sorte de filtre qui est le jugement des étrangers. Il y a incontestablement un intérêt de premier ordre à ne pas s'en rapporter, sur nos auteurs, à notre seule appréciation, mais à consulter aussi le témoignage de l'Europe. Matthew Arnold démontrait jadis la nécessité, pour toute critique approfondie, de ne pas s'en tenir, comme élément de comparaison, aux

1. *Souvenirs d'enseignement*, p. 16.

littératures anciennes, qui, étant passées en quelque sorte dans notre chair et dans notre sang, ne sont plus pour nous véritablement « étrangères ». « Il faut, disait-il, qu'un critique littéraire digne de ce nom connaisse au moins deux littératures modernes. »

Enfin, si l'histoire littéraire n'est pas son but à elle-même, si elle vise, comme toute recherche digne du nom de science[1], à quelques résultats qui la dépassent, si elle prétend, en fin de compte, à être une forme de la psychologie des races et des hommes, la méthode comparative s'impose encore à elle : car l'étude d'un seul type d'hommes ou d'une seule littérature ne peut être qu'un acheminement vers une étude plus digne du nom de « science ». Qui dit science dit comparaison. A toutes ces questions : Qu'est-ce que la littérature? Quelle est la loi de son développement? Dans quel rapport est-elle avec les sociétés humaines? Qu'est-ce, en littérature, que le progrès? Quelles sont, au point de vue esthétique, les principales classes d'esprits ou d'œuvres? A ces questions, et à cent autres, qu'il est facile de traiter de banalités sans portée, mais qui sont au fond la seule raison d'être philosophique de nos recherches, il semble bien qu'il n'y ait de réponse que par l'histoire comparée des littératures. Toute étude se légitime

1. Je n'entends nullement assimiler l'histoire littéraire aux sciences expérimentales : pas plus que toute autre forme d'histoire, l'histoire des littératures n'est une *science*, au sens propre du mot. Mais, comme toute autre forme d'histoire, elle peut légitimement être dite *scientifique* le jour où elle réalise ces deux conditions : 1° de se proposer un objet supérieur au simple agrément de l'historien ou de son lecteur : 2° d'épuiser *tous* les moyens d'arriver à la connaissance du genre de vérité qui constitue son objet propre.

par une espérance, fût-elle lointaine, et par une ambition, fût-elle démesurée.

Ce ne sera pas trop peut-être, un jour ou l'autre, pour s'occuper d'histoire littéraire, d'avoir l'esprit international. Pour l'instant, il faut tâcher du moins d'avoir, suivant le mot de M[me] de Staël, dans notre étroite Europe, « l'esprit européen ».

L'INFLUENCE ITALIENNE DANS LA RENAISSANCE FRANÇAISE

L'histoire littéraire du XVIe siècle en France présente deux caractères essentiels : le premier, c'est que l'histoire de la littérature ne s'y sépare pas de l'histoire de l'érudition : le XVIe siècle est le siècle de l'*humanisme* ; — le second, c'est que l'humanisme, comme la littérature, ne fait que reprendre et continuer un mouvement commencé ailleurs : la France de ce temps continue, dans le domaine de l'art comme dans celui de l'érudition, l'œuvre de l'Italie.

Or s'il paraît constamment chez nous d'excellents travaux sur les écrivains du XVIe siècle, personne n'a pris soin encore de nous donner les deux livres essentiels qu'exige l'étude de cette période : une histoire de l'humanisme considéré dans ses rapports avec le développement général des idées; une histoire de la Renaissance française dans ses rapports avec la Renaissance italienne. Le livre bien connu d'Egger sur l'*Hellénisme en France* est loin de répondre au besoin indiqué plus haut. C'est à des étrangers, c'est à Burckhardt, c'est à Voigt que nous devons les

deux études les plus considérables sur la renaissance de l'antiquité en Europe; et, si nous voulions trouver un livre qui fût à la fois, comme il convient en un tel sujet, d'un érudit et d'un artiste, c'est à un Anglais, c'est à John Addington Symonds que nous devrions recourir [1]. Mais dans aucun de ces livres la Renaissance française n'occupe la place qui lui revient.

Il y a là une méconnaissance du rôle si important que la Renaissance a joué dans notre histoire littéraire. On n'apprend rien à personne en affirmant que, dans aucun pays, elle n'a pas été plus riche ni plus brillante. Nulle part ailleurs, elle n'a suscité plus d'œuvres remarquables : il n'y a pas, dans l'histoire de la philologie européenne, de plus grands noms que ceux de Budé, de Turnèbe ou des Estienne. Nulle part non plus, la Renaissance n'a laissé de traces plus profondes dans l'esprit national. Nulle part elle n'a été mêlée de façon plus intime à la vie intellectuelle. Rechercher les origines du mouvement qui a imprimé à la pensée française une direction si définitive, rechercher surtout les rapports qui peuvent exister entre le mouvement de l'érudition et le développement général des idées, ce serait donc bien écrire un chapitre, et un chapitre essentiel, de notre histoire littéraire.

Est-il besoin de dire qu'on ne prétend ici que poser quelques termes du problème?

1. Les livres de Burckhardt et de Voigt ont été traduits en français, ce dernier partiellement. (*La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*. Paris, 1885, 2 vol. in-8°. — *Pétrarque et Boccace*. Paris, 1893. — Il a paru en 1893 une troisième édition, revue par M. Lehnerdt, du livre de Voigt.) — L'ouvrage de John Addington Symonds (*Renaissance in Italy*, 7 vol.) ne l'a pas été, et mériterait de l'être.

I

Le caractère le plus saillant de la littérature française au XVIe siècle est certainement la pénétration de toutes les œuvres et de toutes les intelligences par la Grèce et par Rome. De Rabelais à Montaigne, de Marot à Ronsard, de Jean Lemaire de Belges [1] à Du Bellay ou à Robert Garnier, il n'y a pas un écrivain de ce temps qui ne doive à l'antiquité la meilleure part de ses idées, de son invention poétique et de sa conception même de la vie. Pindare et Homère, Théocrite et Anacréon, ce sont les maîtres du premier poète du siècle. Plutarque et Sénèque, Tacite et Virgile, voilà ceux du philosophe le plus original de l'époque. Grands ou petits, tous les écrivains de ce temps sont plus ou moins, suivant le mot si souvent cité du libraire Geoffroy Tory, des « escumeurs de latin », à moins qu'ils ne soient, comme les poètes de la Pléiade, des pirates de grec. Tous, la pensée antique les soulève, à moins qu'elle ne les écrase. Ils la considèrent avec un respect presque superstitieux. Le plus indépendant de tous — c'est Montaigne — écrit avec révérence, en songeant aux anciens : « Il faut avoir les reins bien fermes pour entreprendre de marcher front à front avec ces gens-là. »

Tout le secret de la grandeur comme aussi de la faiblesse du XVIe siècle est dans ce culte des anciens. Sa force lui vient de là, moralement, pour une bonne

1. Voir, sur le rôle de ce poète dans le mouvement humaniste, le livre de M. Ph. Aug. Becker sur *Jean Lemaire, le premier poète de l'humanisme en France* (Strasbourg, 1893).

part, et littérairement, tout entière, puisque les meilleurs esprits du siècle, ceux qui ont vraiment agi, se sont formés à l'école de « ces riches âmes du temps passé ». Et de même, les plus grands défauts du XVIe siècle, la lourdeur, la gaucherie, le pédantisme, résultent d'un commerce trop assidu avec ceux qu'il appelle, un peu indistinctement, ses maîtres. Parfois l'imitation va jusqu'à l'abdication. Comment se défendre d'un grand étonnement quand on voit des hommes du premier ordre, renonçant à donner au monde leurs propres pensées, en un temps où la pensée était constamment sollicitée à l'action, se réduire modestement au rôle de lexicologues, de traducteurs ou éditeurs? Ils se travestissent, semble-t-il, avec des lambeaux d'Aristote, de Démosthène ou de Cicéron. Ils expriment à coups de citations jusqu'à leurs douleurs ou leurs joies intimes. Ils écrivent des livres étranges, où quelques idées surnagent sur un flot de souvenirs confus et indigestes. Ils vivent deux vies à la fois, une réelle, qui est peu de chose — c'est celle où ils ont trouvé le temps de naître, d'agir, d'écrire et de mourir, — et une autre d'emprunt, qui est presque tout, où ils ont repensé quelques pensées vieilles de deux mille ans et redit pieusement quelques phrases lancées jadis sur l'agora ou le forum, au hasard de l'improvisation, par un avocat d'Athènes ou de Rome.

Le plus grand nombre, n'ayant pas, pour reprendre le mot de Montaigne, les reins assez fermes, a fléchi sous le poids. Mais il a suffi de quelques grands esprits pour sauver l'essentiel des littératures anciennes et pour en pénétrer la nôtre. A coup sûr, c'est à ce creuset que s'est fondu ce qu'on nomme notre

esprit classique, avec ses limitations comme avec son humanité, sa clarté, son universalité. C'est là qu'il faut chercher les origines, un peu confuses, de notre esprit moderne. C'est la Renaissance qui lui a imposé un joug qu'il ne peut pas se vanter aujourd'hui encore — après tant de révoltes et de protestations — d'avoir secoué. Si décisive a été l'initiation, si violent le choc reçu, que pour plus de deux siècles le culte de l'antiquité s'est imposé à nous avec l'évidence d'un dogme. L'histoire de notre littérature n'est, en un certain sens, que l'histoire même de cette interminable querelle des anciens et des modernes, lutte des croyants contre les hérétiques, en matière de religion des anciens. Avec le tableau des conversions et des abjurations qu'a provoquées cette foi d'un nouveau genre, on ferait un tableau presque complet des variations du goût en France. A la fin du XIXe siècle, c'est encore presque une audace, sinon une nouveauté, de vouloir bannir l'antiquité de l'éducation, et, quand on se révolte contre elle, c'est au nom d'une morale, d'une esthétique et d'une idée de la vie sociale qui nous viennent encore des anciens. C'est dire combien l'influence de la Renaissance a été profonde, pour ne pas dire tyrannique, parmi nous.

Mais l'honneur de cette résurrection de l'antiquité, tout le monde sait qu'il ne revient pas d'abord à la France. S'il y a eu Renaissance, les contemporains et les compatriotes de Dante l'ont provoquée avant nous. Nous avons reçu l'antiquité des mains de l'Italie, et nous l'avons reçue, ce semble, un peu transformée et, pour trancher le mot, un peu défigurée par elle.

Il ne pouvait en être autrement. Les idées ne passent pas impunément d'un cerveau dans un autre, et

d'un peuple à un autre peuple. Elles se transmettent, il est vrai, mais en se modifiant en route et en se déformant. Elles sont comme le métal dont on fait successivement plusieurs statues et à qui le feu rend une nouvelle jeunesse. Le vrai problème que soulève l'histoire de la Renaissance, ce n'est pas de savoir si vraiment il y a une Renaissance — les contemporains l'ont affirmé, et cette raison nous suffit, — mais bien quel alliage s'est mêlé à notre conception de l'antique et comment l'antiquité s'est transformée dans son voyage à travers les siècles.

La Renaissance est par excellence un fait européen [1]. Elle correspond à l'éveil, ou tout au moins à la constitution de la plupart des nationalités modernes. Cela étant, quelles modifications ce fonds commun des idées et des œuvres antiques a-t-il subi, en passant successivement dans ces creusets divers qu'on appelle le génie italien, le génie français, le génie anglais? C'est pure illusion de croire qu'il en soit sorti intact et toujours semblable à lui-même, héritage respecté et inviolé. Toutes les nations européennes, l'une plus tôt, l'autre plus tard, ont puisé dans le trésor commun, et chacune, suivant ses besoins propres. Chacune s'est fait, semble-t-il, une antiquité à sa mesure. Est-il vraisemblable que Shakespeare lui ait dû ce que lui devait Ronsard, que Rabelais lui-même s'en soit inspiré à la façon de Dante et croit-on que les humanistes, un Erasme ou un Henri Estienne — grands batailleurs qui y cherchaient des armes pour la lutte, — n'aient demandé

1. Voir Eug. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII* (1885).

à l'étude de leurs vieux manuscrits que les joies austères du philologue?

Si la Renaissance n'était, en effet, qu'un mouvement scientifique, l'étude en serait relativement aisée. Mais elle est tout autre chose encore. Elle est une foi, une philosophie, une certaine manière de penser et de vivre, et, ce qui est plus grave, c'est que cette foi n'a pas été immuable, c'est que cette philosophie s'est développée et augmentée, c'est, en un mot, que cette matière, essentiellement fluide, a pris successivement les formes les plus imprévues : tout cela suivant les dates, suivant les peuples, suivant les hommes, suivant « le moment » et suivant « le milieu ». L'humanisme est une bannière qui a couvert plus d'une cause : c'est un humaniste que Calvin, et c'en est un que l'Arétin; humaniste, le pieux et sévère Budé; humaniste aussi, le joyeux Rabelais; humaniste si l'on veut, le puritain Spenser; humaniste, l'épicurien Montaigne. Faut-il penser que la même influence a produit des résultats si divers? Faut-il admettre qu'il y a plusieurs antiquités, et non pas une? Ou ne faut-il pas croire surtout que le fleuve s'est divisé en plusieurs bras et que, suivant la nature du sol et du ciel, il est devenu limpide ici, boueux par là, fécondant d'une part et dévastateur de l'autre?

La difficulté, peut-être trop peu remarquée, que présente l'étude de la Renaissance française, est que l'influence antique nous est arrivée, non pas directement, mais par l'intermédiaire de l'Italie. Pendant près de deux siècles, les Italiens ont eu le monopole, ou peu s'en faut, des études antiques. Pendant près de deux siècles, ils s'étaient pénétrés de cette culture antique, dans leurs mœurs, dans leur poésie, dans

leurs arts. Quand elle nous est arrivée enfin, elle s'était chargée en route — nous en avons des preuves décisives dans le livre de Burckhardt — de plus d'un élément étranger. C'est pourquoi l'histoire de l'hellénisme ou, si je puis dire, du « latinisme » en France est inséparable de l'histoire de l'italianisme.

Les œuvres antiques nous arrivent en même temps que les œuvres italiennes, et les premiers admirateurs des unes sont aussi les premiers admirateurs des autres. Dès avant 1511, dans sa *Concorde des deux langages*, Jean Lemaire de Belges écrit :

Je feis maint vers, maint couplet et maint metre,
Cuydant suivir par noble poesie
Le bon Petrarque en amour le vrai maistre.

Dès 1530, dans son *Champion des dames*, son contemporain Martin Franc célèbre Dante :

Le florentin poète Dante
A escrit merveilleusement
La peine et la vie meschante
Des espritz dampnez justement.

Platon ne se sépare guère, dans l'esprit d'Antoine Héroet ou de Maurice Scève, de ces Italiens qui l'ont révélé au monde moderne; et il ne se séparera pas, dans l'esprit de Ronsard et de ses amis, de ce Pétrarque qui a exprimé, mieux que tout autre poète, la religion platonicienne de l'amour[1].

1. Voir la belle étude de M. Abel Lefranc sur *Le platonisme dans la littérature en France à l'époque de la Renaissance* (*Revue d'hist. litt. de la France*, 15 janvier 1896).

II

Mais, à vrai dire, comment dégager de ces œuvres si diverses que l'antiquité a inspirées, en Italie et en France, les traits qui représentent plus spécialement le génie italien, d'une part, et le génie français, de l'autre? Au risque de se perdre dans des généralités ambitieuses il faut en revenir aux faits, qui parlent assez haut.

L'influence antique s'épanouit en France au XVII[e] siècle, et si elle nous envahit au siècle précédent, c'est alors seulement qu'elle porte tous ses fruits. Ce qu'elle a produit chez nous, c'est une littérature variée, riche, extrêmement féconde en œuvres de tout genre, mais dont on ne peut contester un caractère essentiel : c'est qu'elle est avant tout une littérature *impersonnelle*. On n'entend pas dire par là que tous les écrivains du XVII[e] siècle se ressemblent, ni surtout qu'ils manquent d'originalité. On veut dire seulement qu'ils ont ce trait commun de mettre, dans leurs œuvres, le moins possible de leur vie intime, de ne pas se confesser à nous — comme l'avait fait, par exemple, Montaigne, et comme le fera plus tard, Rousseau, — de ne pas épancher dans leurs livres leurs tristesses ou leurs joies personnelles. Si nous n'avions sur Molière d'autre témoignage que ses comédies, que saurions-nous de son caractère? et si nous n'avions que les tragédies de Racine, que saurions-nous de sa vie privée? Rien ou assurément peu de chose. C'est là une vérité devenue si banale qu'on éprouve quelque scrupule à la redire une fois de plus. Il n'y a jamais

eu sans doute de littérature où la fantaisie ait tenu moins de place. Il n'y en a pas eu où le *moi* soit moins à l'aise. Elle est toute aux vérités générales, toute à la raison. Ce qu'elle préfère, ce sont les genres qu'on peut appeler communs, c'est-à-dire qui supposent un groupe de lecteurs, d'auditeurs ou de spectateurs qui pensent, sentent et imaginent de même : le théâtre, la chaire, et généralement tous les genres didactiques. Elle est infiniment agissante et persuasive. Elle répugne à se renfermer dans le cercle étroit des confessions, des rêveries, des exceptions de la pensée. Elle cherche la lumière et le grand jour. Toutes les formes du dilettantisme et, si l'on veut, du subjectivisme lui répugnent. Elle écarte, de parti pris, tout l'accidentel, tout le personnel, tout le particuliér, pour aller droit au général, au permanent et à l'universel. On lui en a fait tour à tour un reproche et un mérite. Mais on ne lui a jamais contesté sérieusement d'être, par excellence, la littérature de la pensée et de l'action. — Balzac traçait par avance ce qu'on pourrait appeler le programme intellectuel du XVIIe siècle quand il définissait ainsi l'art de parler et d'écrire. C'est, disait-il, « un art qui ne se contente pas de plaire par la pureté du style et par les grâces du langage, mais qui *entreprend de persuader par la force de la doctrine et par l'abondance de la raison* ». Si tel est bien le caractère essentiel de l'influence antique en France, il ne reste donc qu'à nous demander si tel a bien été aussi son caractère en Italie.

Or cette « pureté du style » et ces « grâces du langage » — autrement dit l'élément purement esthétique de toute littérature — que, sous l'influence des

Latins, nous mettions au second plan, ç'avait été au contraire l'originalité de la Renaissance italienne d'en faire le centre même de l'œuvre littéraire. L'idée de vérité s'est trouvée être, en fin de compte, le principe directeur de notre littérature, alors que l'idée d'art avait été, par excellence, le nerf de la littérature italienne. Cette « force de la doctrine » et cette « abondance de la raison » que Balzac souhaitait, assurément nous ne pouvons pas dire qu'on ne les trouve pas dans Pétrarque, dans le Tasse ou dans l'Arioste, mais enfin elles n'y occupent qu'une place secondaire, au prix de l'imagination, de la poésie pure et de la fantaisie.

La Renaissance italienne a été essentiellement individualiste, en politique, en littérature, en art. A l'opposé de notre littérature classique, elle a recherché avec prédilection les curiosités de la psychologie. Elle a vu naître la biographie et l'autobiographie, au sens moderne du mot, je veux dire entendue, non comme un récit des faits, mais comme une étude des âmes. Elle a produit les *Mémoires* de Cellini et le *De vita propria* de Cardan, ces deux extraordinaires confessions morales. Elle a surexcité, en tout sens, la personnalité, et réclamé pour l'individu le droit de se mettre, tout entier et sans réserves, dans son œuvre. Partout, elle a substitué, à la scolastique, le naturalisme, à l'étude de l'homme abstrait, l'étude de l'homme vivant, aux formes raides et conventionnelles où étouffait la pensée, ce libre jeu des rouages de l'intelligence qu'il faut bien appeler, de son nom italien, la *virtuosité*.

C'est dans cet esprit que l'antiquité a été étudiée par les Italiens de la deuxième Renaissance. Il faut

avouer qu'elle y a perdu de sa force et de sa grandeur. Au contact d'une civilisation raffinée, voluptueuse et molle, elle s'est comme pénétrée d'un idéal nouveau, surtout esthétique et moins viril que séduisant. Telle nous l'avons trouvée, quand, vers 1494, nous en avons eu par l'Italie, non pas la première, mais au moins la plus décisive révélation. « Quand notre roy Charles huictieme, dit Montaigne, quasi sans tirer l'espée du fourreau, se veit maistre du royaume de Naples et d'une bonne partie de la Toscane, les seigneurs de sa suite attribuèrent cette inesperée félicité de conquestes à ce que les princes et la noblesse d'Italie *s'amusoient plus à se rendre ingénieux et sçavants que vigoreux et guerriers.* » L'antiquité nous apparut sous les mêmes couleurs que l'Italie elle-même : belle encore, mais gâtée par une conception purement épicurienne de la vie, que les anciens ont connue, sans doute, mais qui, à elle seule, et augmentée du dilettantisme italien, ne représente qu'imparfaitement l'idéal antique, je veux dire l'idéal de cette majestueuse et formidable Rome que les premiers grands Italiens avaient respectée et aimée.

C'est qu'en effet l'Italie de la fin du xve siècle ne ressemblait plus guère à l'Italie de Dante, à celle qui avait vu les débuts de l'humanisme.

Si l'on veut se représenter, dans toute sa grandeur, cette première floraison de l'antiquité, il faut songer au prestige que pouvaient exercer des noms comme ceux de Dante, de Boccace, de Pétrarque. Il faut songer surtout à la docilité — on dirait presque à l'humilité — avec laquelle ces grands écrivains s'étaient mis à l'école des anciens — et dont leurs suc-

cesseurs devaient trop bien se corriger. C'est une dévotion extrêmement noble et touchante. Nous avons peine à croire aujourd'hui que, par respect pour le latin, Dante ait commencé par écrire la *Divine Comédie* en vers hexamètres, et qu'il soit mort, comptant plus, pour sa renommée, sur ses œuvres latines que sur les autres. Plus d'un siècle après sa mort, quand sa gloire était déjà consacrée, le Pogge lui reprochait encore d'avoir écrit en toscan. Nous nous représentons difficilement l'état d'esprit des lecteurs qui préféraient aux sonnets et aux odes de Pétrarque son épopée de l'*Africa* ou ses épîtres latines versifiées. Pourtant, c'est là-dessus que Pétrarque fondait ses meilleures espérances : au neuvième chant de son *Africa*, Homère prédit à Ennius qu'« un jeune homme viendra, qui ressuscitera l'ancienne poésie, morte depuis longtemps » :

Ille diu profugas revocabit carmine Musas,

et ce sera son meilleur titre de gloire d'avoir été le premier des néo-latins. Un érudit du temps, faisant parler Cicéron, reproche amèrement aux Italiens de son temps de consentir à se servir de la langue des Daces et des Gètes — autrement dit des Visigoths et des Vandales, — au lieu de la langue qui jadis était commune à Rome et à l'Univers. On aurait bien étonné Boccace en lui prédisant qu'un jour les lecteurs du *Décaméron* ignoreraient jusqu'au titre de son grand ouvrage *De genealogia deorum*, ou de cet autre traité « sur les noms des montagnes, des forêts, des lacs, des fleuves, des étangs et des mers ». — Ainsi les trois premiers grands écrivains de l'Italie se sont

donnés pour d'humbles et modestes imitateurs de Virgile ou même d'Ovide ou même de Stace.

En cela, ils sont de leur temps, qui s'était mis sous l'égide de Rome. Il semble, à lire les chroniqueurs de l'époque, que l'histoire de l'Italie contemporaine ne mérite d'être étudiée qu'en tant qu'elle est une suite, une continuation à l'histoire romaine. Villani avoue avec ingénuité qu'il écrit l'histoire de son pays parce que Virgile et Salluste, Lucain, Tite-Live, Valère et Paul Orose ont écrit l'histoire du leur. Tout Italien de cette génération éprouve, en effet, une joie enfantine à se mettre sous la sauvegarde des grands noms et des hauts faits de l'antiquité. Ces hommes aiment à s'absorber dans la contemplation de leurs lointaines origines. Ils sentent battre en eux le sang des légions de Pompée et de César. Ils ont tous été un peu vaincus à Cannes et vainqueurs à Zama. Avec un soin pieux, les philologues de l'époque suivante s'attacheront encore à démontrer que la Rome antique tient à la Rome moderne par une chaîne ininterrompue de traditions, de reconnaissance, de gloire. Et de la Rome antique ils aimeront, ils révéreront tout, jusqu'au lieu de naissance de ses grands hommes, jusqu'à la cendre de ses héros, jusqu'au moindre ruisseau chanté par ses poètes. Un jour, Alphonse d'Aragon, passant avec son armée en vue de Sulmone, patrie d'Ovide, poussera de grands cris de joie que lui arrachera le souvenir du poète. Une autre fois il fera la paix avec Côme de Médicis moyennant un manuscrit de Tite-Live, ou négociera pour obtenir des Padouans un os du bras de ce même Tite-Live, qu'il veut garder comme une relique.

Avec l'exubérance naturelle à la race, cette passion d'antiquité prend, aux xve et xvie siècles, je ne sais quoi de démesuré et d'excessif. Elle envahit jusqu'à la vie privée. Au lieu de comédies italiennes, on joue en société — et jusque sur les théâtres publics — Plaute et Térence, agrémentés de musique et de ballets. Au lieu de prénoms vulgaires, on emprunte des prénoms antiques. Au lieu des mots de la langue courante, on affuble tout de dénominations latines, et les cardinaux se transforment en *Senatores*, les nonnes en *Virgines vestales*, le carnaval en *Lupercalia*.

Ce ne sont là que deux ou trois traits entre mille. Ils témoignent d'un état d'esprit dont je ne sais trop si l'on pourrait citer un second exemple : une sorte d'enthousiasme qui confond dans un même enivrement le passé et le présent, le sentiment pour toute une société qu'elle a, contre son attente, des racines glorieuses dans les siècles écoulés et qu'elle a subi, sans s'en douter, une étrange métempsycose. Il arrivait à l'Italie de ce temps ce qui arrive, dans les contes de fées, aux enfants de père inconnu qui, subitement, par un coup de fortune, se découvrent des ancêtres illustres : ils s'étaient endormis gardeurs de moutons, ils se réveillent fils de rois et cousins d'empereurs. Ces sortes d'aventures tournent souvent, dit-on, la tête aux gens.

C'est ce qui est advenu aux Italiens. On vit renaître alors, avec une intensité singulière, une passion que le moyen âge avait, sinon absolument ignorée, du moins peu connue, parce qu'elle représentait le péché d'orgueil : la passion de la gloire. — Peut-être bien, à vrai dire, s'est-on étendu un peu trop complaisamment sur le caractère anonyme de nos chansons de

geste ou de nos cathédrales : peut-être n'est-ce pas toujours volontairement que les poètes et les architectes du moyen âge nous ont dérobé leurs noms. — Mais enfin, si cette vie n'est qu'un passage, si elle n'est, à aucun degré, une fin en soi — comme le moyen âge l'a pensé généralement, — la vertu d'humilité n'est pas seulement l'un des mérites du chrétien, elle est encore le commencement de la sagesse pratique. Or c'est justement l'humilité que la Renaissance a superbement reléguée au rang des préjugés vieillis, et, en cela encore, elle s'inspirait de Rome. Rien de moins romain que cette modestie qui, aux yeux d'un Cicéron ou d'un Tite-Live, eût passé pour une lâcheté servile. Ils étalent, eux, au grand jour de l'histoire, leur vie, leur pensée, leurs actes. Ils entendent qu'on parle d'eux aussi longtemps qu'on parlera de Rome, c'est-à-dire éternellement. Le même amour effréné de la gloire éclate chez les néo-Romains de la Renaissance. Pétrarque écrit, dans sa fièvre d'agir : « Nous aurons le temps de dormir quand nous serons morts ». Il adresse une épître *Ad posteros*. Il obtient la récompense de ses peines le jour où, revenant à Arezzo, sa patrie, ses compatriotes le conduisent en triomphe à sa maison natale et déclarent qu'elle sera conservée à jamais en mémoire de lui. Le besoin de glorifier les grands noms est un des traits de l'époque. Partout on voit s'élever des mausolées de poètes, qui deviennent autant de lieux de pèlerinage. Un jour, dit-on, à Ravenne, un fanatique arrache les cierges de l'autel et les met sur le tombeau de Dante, en disant : « Prends-les, tu en es plus digne que l'autre, le crucifié ! »

Ainsi, peu à peu, cette idée dangereuse et capi-

teuse de la gloire s'infiltrait dans les esprits, séduisait les consciences faibles, tentait, comme un fruit défendu, les vertus chancelantes. L'idéal du monde était en voie de changer. L'un des éléments essentiels de tout dilettantisme — la vanité de faire parler de soi — prenait consistance.

Heureux de qui la mort de sa gloire est suivie!

Ce vers de Du Bellay exprime l'un des vœux de tout homme de la Renaissance. Mais il n'exprime pas le développement monstrueux que cette complaisance orgueilleuse de l'homme en ses propres pensées prit dans la littérature de l'Italie.

Nous n'avons pas à en rechercher ici les conséquences morales [1]. Il nous suffit de rappeler que, si le désir de la gloire est un sentiment habituel aux anciens, en revanche l'*individualisme* qui vint se greffer sur ce sentiment est très éloigné de l'idéal antique. Tout ce que les anciens pouvaient acquérir de renommée, ils le mettaient au service d'une renommée plus haute, plus essentielle, plus précieuse : celle d'une ville, d'une famille, d'une cité. En s'illustrant eux-mêmes, ils ne perdaient pas de vue qu'ils illustraient leur patrie. Ils ne séparaient pas le souci de la gloire nationale de celui de leur gloire propre. Ils se sentaient partie intégrante d'un grand empire, à la perpétuité duquel chacun d'eux travaillait selon ses forces.

A mesure, au contraire, que la Renaissance se développe en Italie, on constate aussi le développement d'un individualisme, qui n'est pas seulement

1. Voir les faits rassemblés par E. Müntz, dans le tome III de son *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, liv. I.

surajouté à l'esprit de l'antiquité, mais qui est en contradiction formelle avec lui. Ce qu'on recherche, ce n'est plus la gloire d'une ville ou d'un empire : car à cette patrie de la Rome idéale, on ne peut guère offrir que l'hommage platonique d'un dévouement tout intellectuel. Mais c'est la gloire individuelle, celle qui grise et qui prend l'être entier. *Delli pari mio*, dit Cellini dans ses *Mémoires*, *ne andava forse un per mondo*. L'idéal qui hante les poètes du temps est le sort de cet Albertinus Mussatus, poète de Padoue, à qui les docteurs et étudiants de l'Université venaient tous les ans, au son des trompettes et à la lueur des cierges, présenter leurs hommages avec leurs dons. *Uomo singolare*, *uomo unico*, c'est l'éloge désiré entre tous. « Tel, dit Burckhardt, on avait vu jadis le Grec s'élever en face du monde barbare, l'Arabe en face des autres races asiatiques. »

Cet individualisme maladif a pour conséquence un affaiblissement considérable du frein moral. En un temps où les attaches qui lient l'individu au sol natal sont faibles, la tentation est grande d'aller courir le monde et de se faire, à tout prix, fût-ce à force de ruse et d'audace, sa place au soleil. De là un détachement prodigieux du devoir social, et, plus généralement, de toute espèce de devoir, dès qu'il entrave le libre développement de la personnalité. Suivant le mot célèbre de Machiavel, « une bonne action n'est pas aussi distincte d'une mauvaise que l'hexagone l'est du carré : il y a là une limite où le vice et la vertu se fondent l'un dans l'autre ».

Toute la place laissée vide dans les âmes de ce temps par l'idée morale, c'est l'idée de l'*art* qui l'a occupée. Elle a fini par être le grand mobile de la

Renaissance italienne. Suivant une comparaison heureuse et expressive de John Addington Symonds, elle a tenu, dans les esprits de ce temps, la place que l'idée de la *science* tient dans les nôtres. Ce n'est pas peu dire. Avec l'œuvre d'art, c'est la vie même qui se transforme : elle n'a plus d'autre fin qu'une fin tout esthétique, qui est d'être aussi belle, aussi riche, aussi variée que possible. Et de même, il semble que la littérature ne soit plus que l'art d'enchanter les sens et les esprits. Le fond est sacrifié à la forme. De même que la qualité des actes importe moins que la manière dont nous les accomplissons, de même le contenu d'un livre importe moins que la façon dont il est écrit. La matière par excellence de l'œuvre d'art, c'est donc la langue, qui sera aussi souple, aussi imagée, aussi étincelante que possible. L'occupation la plus noble sera l'art de bien dire. C'est ce qui explique que l'Italie de la Renaissance ait été, par excellence, l'âge des grammaires, des dictionnaires et des académies, comme aussi l'âge de la rhétorique. Jamais sans doute on n'a tant parlé, pour le plaisir seul de parler, ni tant écrit, pour celui d'écrire. La moindre cérémonie, baptême, mariage ou funérailles, donnait lieu à de longues et prolixes harangues. On voyait des laïques — par un étrange renversement des rôles — monter en chaire, prononcer des éloges funèbres, louer des saints, introniser des évêques. Parfois le discours était en vers, et souvent il était si fleuri qu'il en devenait obscur. Vraiment, la rhétorique est la reine de l'époque. Un jour que Charles-Quint se trouvait à Gênes et qu'un orateur s'adressait à lui en périodes harmonieuses, il se tourna vers l'un des assistants, en disant avec un soupir de regret :

« Ah! combien mon maître Adrien avait raison, quand il me prédisait que je serais un jour puni de ma paresse à apprendre le latin! » Lui-même subissait le prestige de l'éloquence et courbait la tête sous le flot sonore des périodes.

Par malheur, rien de plus vide, rien de plus creux que cette éloquence. Il nous semble aujourd'hui, quand nous relisons les discours de ce temps, dont quelques-uns ont pour auteurs des humanistes fameux, que le châtiment prédit par Adrien à son élève n'avait rien de bien rigoureux. Et de même, si, de l'éloquence, nous passons à la poésie, n'est-ce pas une singulière façon de couronner une longue carrière d'études que de composer, à la mode de la Renaissance, un poème en vers latins sur l'art de jouer aux échecs ou sur celui d'élever les vers à soie? L'étrange critique que celle à qui le culte de la forme fait oublier l'importance du fond d'un livre, et la bizarre manière de louer les poètes anciens, que d'écrire, comme un des humanistes italiens de la Renaissance : « Voulez-vous apprendre la médecine? lisez Homère; l'astrologie? lisez Homère; la mythologie, l'histoire, la morale, la philosophie, l'art militaire, la cuisine, l'architecture? lisez Homère! »

III

Il y a une façon d'exalter le rôle de la poésie qui est le plus sûr moyen de la compromettre. C'est de vouloir en faire l'unique fin de l'homme. Il est vrai que le poète gagne ainsi en prestige, en grandeur, en importance sociale. Il devient directeur de

consciences et conducteur de peuples. Il n'est plus seulement supérieur au philosophe, au politique, au savant : il les remplace. Il a des dons plus rares, plus originaux, plus mystérieux. Il communique avec l'invisible. Par-dessus tout, il se réserve le privilège des deux choses que les hommes ont toujours le plus désirées : la gloire d'abord et la passion ensuite. S'il est Ronsard, il lui est permis d'écrire à Hélène le sonnet fameux que nous connaissons tous. S'il est Pétrarque, il nous laisse entendre que l'amour a pour lui une dignité, une noblesse, une profondeur que nous ne connaîtrons jamais. Il n'est plus un amuseur de talent ou de génie : il exerce une fonction, une mission impérieuse et sacrée. Il a des mobiles cachés qui le poussent à parler. Il obéit à des motifs qu'il nous laisse entrevoir, mais discrètement et dans le demi-jour, comme on entr'ouvre la porte d'un temple.

N'est-ce pas ainsi que l'entendait chez nous le docte Pontus de Thyard quand il écrivait, en termes sibyllins, dans son *Dialogue de la fureur poétique* : « En quatre sortes peut l'homme estre espris de divine fureur. La première est par la fureur poëtique procedant du don de Muses : la seconde est par l'intelligence des mysteres et secrets des religions souz Bacchus : la troisiesme par ravissement de prophetie, vaticination ou divination sous Appollon : et la quatriesme par la violence de l'amoureuse affection souz Amour et Venus... Car il ne faut croire que, défaillant en nous l'illustration de ces raiz divins, et n'estant la torche de l'Ame allumée par l'ardeur de quelque fureur divine, nous puissions en aucune sorte nous conduire à la cognoissance des bonnes

doctrines et sciences, et moins nous eslever en quelque degré de vertu pour, seulement de pensée, gouter nostre souverain bien hors des viles et corporelles tenebres esclairees de l'obscure lampe, qui nourrit son feu en l'humeur des fausses et decevantes delectations [1] ».

Ou je me trompe, ou nous saisissons ici, dans notre poésie française, cette influence italienne que j'essayais de définir : conception orgueilleuse du rôle du poète; complaisance manifeste en ses moindres pensées; besoin de se confesser au public de ses sentiments intimes en même temps que de faire croire au lecteur qu'on ne lui dit que la moitié de la vérité et qu'il reste à avouer des douleurs cachées et des joies secrètes; importance extrême attachée à la forme, qui est ambitieuse et contournée : voilà les éléments que l'Italie a surajoutés à l'influence antique et par lesquels on peut bien dire qu'elle l'a transfigurée.

Or cette influence italienne, nous la trouverons partout chez nous mêlée à l'antique, au moins dans la première moitié du XVIe siècle. Pour mieux dire, elle fait corps avec elle. Elle en est inséparable. C'est une Rome, c'est une Athènes italianisée dont rêvent nos poètes. C'est une poétique italienne que, sous le nom d'Aristote, Scaliger importe en France. C'est une idée tout italienne de l'art que Ronsard et son école attribuent aux anciens. Comme ils empruntent aux poètes italiens leur idée de la gloire, ils leur empruntent également, bien plus qu'à Pindare, la haute idée qu'ils se font de la mission du poète. C'est

1. *Solitaire Premier ou Discours des Muses et de la Fureur Poétique*, dans les *Discours philosophiques* (Paris, 1587, f° 9).

un favori des dieux, un prophète, un prêtre de cette religion nouvelle qui est la religion de l'art. Dans la fameuse *Ode à Michel de l'Hôpital*, Jupiter lui confère le sacrement nécessaire au succès de son apostolat :

Ceux-là que je feindrai poètes
Par la grâce de ma bonté,
Seront nommés les interprètes
Des dieux et de leur volonté.
Mais ils seront, tout au contraire,
Appelés sots et furieux
Par le caquet du populaire,
Méchantement injurieux.

Le même Pontus de Thyard, que je citais à l'instant, proclamait bien haut que, si le siècle ne consentait à le suivre, il se passerait de l'approbation du siècle, car le vrai poète dédaigne, disait-il, « de se baisser et accommoder à la vileté du vulgaire, duquel il est le chef ».

Malheureusement pour Pontus de Thyard, notre « vulgaire » l'a pris au mot et l'a laissé dans sa solitude. Il s'est obstinément refusé à croire que l'art soit un apostolat, que la poésie soit un sacerdoce et que la vie n'ait d'autre but que la réalisation de la beauté. La virtuosité italienne, travestie à l'antique, l'a laissé froid. Il n'a jamais voulu admettre même les prétentions pseudo-pindariques de Ronsard. Il n'a pas eu foi en ce nouvel Orphée. Le jour viendra bientôt où un poète français, le positif et sec Malherbe, affirmera publiquement que l'importance du faiseur de vers n'est pas supérieure à celle du joueur de quilles. Et le jour où il lancera cette boutade, il exprimera une opinion qui, j'en ai peur, trouvera toujours un écho en France.

A vrai dire, les prétentions de la Pléiade se heurtaient, en France, à des obstacles de toute nature.

Elles se heurtaient d'abord aux circonstances : le XVI[e] siècle est une époque trop agitée et trop troublée pour s'endormir dans ce dilettantisme épicurien qui suffisait aux Italiens. Les protestants, notamment, ont combattu de toute leur force une idée de l'art qui leur semblait singulièrement exorbitante et périlleuse. Nous en avons des preuves dans les pamphlets de Hotman, dans les dialogues de Henri Estienne. La Renaissance chrétienne avait bien vite pressenti une ennemie en la Renaissance païenne.

De plus l'esprit du XV[e] siècle, encore très vivant dans les premières générations du XVI[e] — cet esprit qu'on est convenu d'appeler gaulois et dont les poèmes de Villon et les *Cent Nouvelles nouvelles*, par exemple, sont l'expression, — n'a pas fait moins d'obstacle à la diffusion d'une idée qui lui était parfaitement étrangère. Quels qu'en puissent être les mérites, cet esprit-là n'a jamais pu s'accommoder de l'art, entendu comme la plus haute manifestation de l'activité humaine, parce qu'il en est la plus désintéressée. Il était pour cela trop profondément réaliste, trop positif, trop prosaïque.

Mais ce ne sont là que des raisons secondaires.

Le principal obstacle a été la diffusion même dans notre pays de l'influence antique, ou plus exactement d'une étude plus sérieuse et plus approfondie de l'antiquité. Les premiers humanistes appelés en France par Charles VIII et Louis XII, les Grecs et les Italiens comme Lascaris ou comme Jérôme Aleandre, avaient trouvé leurs maîtres dans nos humanistes français. On avait vu naître une étude plus large, plus vraiment

historique surtout des deux antiquités. A la littérature latine était venue se joindre la grecque. Par là, l'horizon s'était élargi, le champ étendu, l'intelligence du passé approfondie et complétée.

D'autre part, la Réforme, en remuant toutes les consciences, en ébranlant tous les esprits, avait déchaîné une tourmente où la pensée française trouvait un aliment à ses curiosités, une occasion de se révéler à elle-même et au monde. Parmi les grands prosateurs du temps, il n'y en a guère pour qui elle n'ait été au moins une raison de se recueillir, une mise en demeure de se prononcer sur certains problèmes. Peu à peu, et par la force des choses, la théologie sortait de l'école, se répandait dans le monde, forçait toutes les portes et trouvait le chemin de toutes les consciences. Ainsi le problème de la Renaissance se déplaçait et, du terrain de l'art, se transportait sur le terrain de la morale.

Enfin, la science moderne naissait, et naissait dans cette Italie même qui semblait, hier encore, si peu prédestinée à un pareil rôle. Telesio, Giordano Bruno, Galilée : avec ces hommes naît l'esprit scientifique, qui est la négation du dilettantisme intellectuel. Sans le vouloir, sans le savoir peut-être, ils préparent la voie, en même temps qu'à Descartes, à une littérature où la fantaisie tient moins de place que la raison et l'imagination que la logique.

Toutes ces raisons ont contribué à ramener l'esprit national dans la voie qui s'est trouvée être définitivement la sienne. Ce qu'il a pris de l'antiquité, c'est surtout l'art de penser et d'écrire suivant des règles et des lois étroites. Une école de bonne logique et de bonne langue, voilà, en définitive, ce que l'antiquité

a été pour nous. Nous lui avons emprunté avant tout, à la différence des Italiens, sa vertu éducatrice : et, à vrai dire, ce n'est pas là toute l'antiquité, même latine, mais c'en est au moins une bonne part. C'est dans la littérature latine, une fois débarrassée de la virtuosité italienne, que le XVII[e] siècle a puisé ce grand fonds de lieux communs qui constitue encore, à la différence des nations germaniques, l'essentiel de notre éducation. Et c'est là aussi qu'il a trouvé le premier modèle de cette valeur didactique de la littérature, qui est, sans aucun doute, l'un de ses caractères les plus originaux.

Voilà ce qui fait l'intérêt de l'étude de la Renaissance française, fille de la Renaissance italienne. C'est qu'au travers de bien des fluctuations et de bien des hésitations, nous en voyons sortir finalement une forme d'esprit qui pendant deux siècles a été la nôtre, et qui nous appartient en propre.

« Le sol de Rome, disait Dante, est bien plus respectable que les hommes ne le croient. » La France a pensé comme Dante ; pendant deux siècles et plus, elle a subi le prestige du nom de la Rome antique et de la Rome moderne. Mais elle l'a subi avec une indépendance fière et sans aliéner jamais les qualités foncières du génie national.

LA DESCENDANCE DE MONTAIGNE
SIR THOMAS BROWNE

Dans un chapitre fameux de *Port-Royal*, Sainte-Beuve termine, on s'en souvient, une étude sur Montaigne en imaginant une sorte de convoi idéal où il groupe ses amis et disciples : il nous montre, suivant son cercueil, à des rangs divers, La Fontaine et Mme de Sévigné, La Bruyère et Jean-Jacques Rousseau, Lesage et Molière, d'autres encore, qui tous ont eu, comme il dit, « du Montaigne » en eux, et qui sont comme la postérité morale d'un même écrivain de génie.

A tous ces noms illustres qui lui venaient de France, Sainte-Beuve, s'il eût voulu grossir le cortège, aurait pu joindre ceux de beaucoup d'étrangers, et non des moindres. La seule Angleterre aurait fourni toute une troupe d'admirateurs et d'amis : Shakespeare eût, dans ce convoi idéal, coudoyé Bacon, Sterne aurait donné la main à Swift, sir Walter Raleigh se serait rencontré avec Ben Jonson. Sans doute, on aurait même aperçu dans la foule, et

la dominant, le moins attendu, sinon le moins grand, de tous, lord Byron, dont Leigh Hunt nous apprend qu'il n'aimait « qu'un seul des grands écrivains du passé », à savoir Montaigne.

De fait, c'est une curieuse histoire que celle de l'influence exercée par les *Essais* dans celui-là même des pays d'Europe au génie duquel ils semblent, à première vue, convenir le moins. Peu de livres ont été plus lus, au XVIIe siècle, que la traduction anglaise de Montaigne que publia, en 1603, l'Italien Florio. Shakespeare s'en inspire directement et presque littéralement, dans la *Tempête*, pour la constitution idéale qu'esquisse, au premier acte, le vieux conseiller Gonzalo, cette constitution où il n'y aurait ni magistrats, ni richesse, ni pauvreté, ni guerre, ni travail, mais où tous les hommes seraient entièrement oisifs et toutes les femmes parfaitement innocentes. Si l'on en croyait un critique allemand très ingénieux, *Hamlet* ne serait qu'un grand plaidoyer contre Montaigne : Shakespeare, épouvanté de l'influence exercée sur ses contemporains par le livre sceptique et immoral des *Essais*, aurait entrepris de les détourner de ces doctrines funestes par un exemple frappant : en d'autres termes, le personnage d'Hamlet ne serait autre que Montaigne lui-même, un Montaigne anglais, attristé et exaspéré par le scepticisme et conduit par cette philosophie néfaste au meurtre et à la folie [1]. Je doute un peu que Montaigne se fût reconnu dans le prince danois. Mais il aurait bien certainement avoué une influence plus générale sur la pensée de Shakes-

1. Sur les emprunts de Shakespeare à Montaigne, voir la récente étude de M. John M. Robertson, *Montaigne and Shakespere* (Londres, 1897).

peare et de ses contemporains, depuis les poètes comme Ben Jonson et son ami Drummond de Hawthornden, l'un des lyriques les plus philosophes de ce temps, jusqu'aux moralistes comme Bacon et Robert Burton.

Est-il besoin de dire qu'on trouverait en Angleterre, surtout au XVIIe siècle, assez peu de disciples de Montaigne au sens où l'entend Sainte-Beuve, de ceux qui se sont livrés franchement et sans arrière-pensée à « la pure nature » — puisque aussi bien c'est là le fond de la doctrine des *Essais*, — et qui ont, comme Bayle ou comme Molière, dans leur entente de la vie morale, « considéré le christianisme comme non avenu »? En revanche, on rencontrera beaucoup de ces esprits moins aventureux qui n'ont pas poussé les principes à l'extrême et qui, se faisant, si je puis dire, une part dans Montaigne, lui ont pris soit la tournure de son imagination, soit l'universelle curiosité de son esprit, soit simplement l'allure de son style, qui est encore une des formes de sa pensée. Pour beaucoup, il a été surtout une école de tolérance; pour quelques-uns, de scepticisme aimable et indolent.

Parmi ces derniers est le moraliste Thomas Browne, l'auteur, célèbre au XVIIe siècle, du livre intitulé : *Religio Medici*. Peu lu aujourd'hui, sinon par extraits, de la majorité des lecteurs anglais, mais très goûté d'un petit nombre de curieux et de lettrés, Browne est assurément l'une des physionomies attachantes d'une époque qui a produit plus de sectaires et de croyants que de sceptiques. Il a eu son heure de renommée européenne, et on a parlé de lui dans le Paris de 1645. Son originalité, quoique limitée, est réelle. Si ce n'est pas un grand écrivain, c'est

un écrivain très personnel. Il est l'un des premiers *humoristes* anglais. C'est un sceptique à la façon de Montaigne, et pourtant, c'est un mystique. Et enfin — ce qui ne gâte rien — c'est un homme d'esprit.

I

Thomas Browne voudrait bien nous faire croire que « sa vie a été un miracle de trente années » — il avait trente ans quand il écrivait cette phrase, — et que, s'il ne la raconte pas, c'est qu'on ne le croirait pas, tant les aventures en sont extraordinaires, « tant elle sonnerait comme une fable ». Cette déclaration a alléché les biographes. Ils ont naïvement cherché dans sa vie quelques aventures dignes de Cagliostro ou de Casanova de Seingalt. Ils n'ont rien trouvé que l'existence simple et unie d'un bourgeois anglais, remarquable surtout parce qu'il ne lui est à peu rien arrivé. Que devient alors le « miracle de trente années »? Et en serons-nous réduits à croire que Browne a imité de Montaigne jusqu'au parler gascon? — Le lecteur sera juge.

Thomas Browne naquit à Londres, en 1605, d'une famille aisée. On ignore la condition exacte de son père. Mais on sait que le jeune homme fit de solides études à l'école de Winchester, puis à l'université d'Oxford. Nous savons peu de chose de ces premières années, sinon que Browne forma à l'université de hautes et utiles relations. Ses études terminées, il fit ce que faisaient la plupart des jeunes gens de son temps : il voyagea.

Les Anglais sont voyageurs surtout depuis le

XVIe siècle. C'est sous le règne d'Élisabeth que, le goût de l'Italie et de la France y poussant, il devint de mode de passer la Manche vers la vingtième année. On parcourait la France, l'Espagne, la Flandre, l'Italie. On en revenait dégourdi, parlant haut, avec un vernis mondain qui parfois cachait des vices, et presque toujours des ridicules. « Adieu, monsieur le voyageur, dit un personnage de Shakespeare dans *Comme il vous plaira*, prenez bien soin de bléser et de suivre la mode étrangère; dépréciez-moi votre pays; maudissez le sort qui vous y a fait naître, et murmurez même contre Dieu pour vous avoir donné cet air que vous avez, ou j'aurai de la peine à croire que vous ayez jamais mis le pied dans une gondole. » La mode des voyages était si tyrannique que plus d'un pauvre bourgeois, pour faire son tour d'Italie, engageait toute sa fortune à cinq contre un : il donnait 5 000 livres; s'il revenait, on lui en rendait 25 000... La proportion semble indiquer qu'on ne revenait pas toujours.

Browne partit avec des idées moins frivoles. Il avait l'esprit naturellement sérieux et observateur. Son voyage, qu'il ne nous a malheureusement pas conté, fut surtout un voyage d'études. Il traversa la France, séjourna à Montpellier, puis à Padoue, et revint par la Hollande; à Leyde, il prit le grade de docteur en médecine. Au bout de deux ans environ, ayant amassé beaucoup d'observations et riche d'expérience, il revint en Angleterre, et peu après son retour s'établit comme médecin à Norwich, où il devait passer le reste de sa vie. C'était, au XVIIe siècle, une des grandes villes d'Angleterre. Evelyn, qui la visita sous la Restauration, admirait

beaucoup « la grandeur des faubourgs, l'agrément des points de vue, et surtout les jardins, que les habitants entretiennent admirablement ». Browne s'y fit très vite une honorable situation, qui lui permit de se livrer à ses goûts de naturaliste et d'antiquaire.

Cependant ses voyages, loin de le distraire et de le dissiper, lui avaient fait faire un retour sur lui-même, et l'idée lui était venue de se rendre un compte exact de ses croyances et de l'état de son âme. Il écrivit donc, à peu près comme on écrit un journal intime, ce livre singulier, sa *Religio medici*, sorte de confession philosophique fort décousue, toujours très personnelle, souvent obscure, parfois sublime, un des livres les plus attachants, pour ceux qui y ont une fois pénétré, de la littérature de ce temps. Browne avait écrit pour lui seul et pour quelques amis, mais son manuscrit circula sous le manteau, et un jour, sans qu'on sût comment ni par qui, une édition, très fautive et très incomplète, en fut publiée. C'était en 1639, à la veille de la guerre civile. Malgré la gravité de la situation politique, et les préoccupations qui étaient dans tous les esprits, le livre eut un grand succès. Une seconde édition, également fautive, ayant paru peu après, l'auteur se décida, en 1642, à publier lui-même son livre. L'œuvre, remplie, sinon d'audaces, du moins de singularités, fit l'admiration des uns, le scandale des autres. Elle fut traduite presque aussitôt en latin, et c'est sous cette forme, dépouillée du style qui en fait le principal charme, qu'elle arriva à Paris en 1644[1].

1. Dès le 21 octobre 1644, Guy Patin écrivait : « Il est arrivé ici d'Hollande un petit livre nouveau intitulé *Religio medici*, fait

Le 16 avril de l'année suivante, Guy Patin écrivait de Paris : « On fait ici grand état du livre intitulé *Religio medici*. Cet auteur a de l'esprit. Il y a de gentilles choses dans ce livre. C'est un mélancolique agréable en ses pensées, mais qui, à mon jugement, cherche maître en fait de religion, comme beaucoup d'autres, et peut-être qu'enfin il n'en trouvera aucun. Il faut dire de lui ce que Philippe de Comines a dit du fondateur des Minimes, l'ermite de Calabre, François de Paule : « Il est encore en vie, il peut aussi bien empirer qu'amender. » Des traductions allemandes, hollandaises, françaises parurent ensuite ; bref, le livre fit son tour d'Europe. Les commentaires abondèrent sur la question de savoir si l'auteur était, oui ou non, un athée. On le défendit, on l'attaqua. Rome le condamna. En Angleterre même, la *Religion d'un médecin* n'eut pas moins de douze éditions avant la fin du siècle, chiffre considérable pour le temps. Les imitations se multiplièrent : on vit paraître successivement la *Religion d'un jurisconsulte*, — *d'un prince*, — *d'un soldat*, — *d'un gentilhomme*, — *d'une dame*, et jusqu'à la *Religion d'un libraire*. C'est, semble-t-il, à l'imitation de Browne que Dryden intitula un de ses poèmes *Religio laici*. Le titre eut, en un mot, la même fortune que les idées.

par un Anglais, et traduit en latin par quelque Hollandais. C'est un livre tout gentil et curieux, mais fort délicat et tout mystique ; l'auteur ne manque pas d'esprit ; vous y verrez d'étranges et ravissantes pensées. Il n'y a encore guère de livres de cette sorte. » (*Lettres*, éd. Réveillé-Parise, t. I, p. 340.) — La traduction française, de Nicolas Lefèvre, qui, au surplus, n'a pas été faite sur l'anglais, parut à La Haye, en 1668. — Niceron, dans ses *Mém. pour servir à l'hist. des hommes ill.* (t. XXIII), a consacré toute une notice à Thomas Browne. Bayle le cite également.

Entre autres pensées que Browne exprimait dans son livre, il regrettait, avec Montaigne, « que nous ne pussions pas procréer, comme les arbres, sans conjonction »: car enfin, disait-il, « le monde entier a été fait pour l'homme, mais seulement la douzième partie de l'homme a été faite pour la femme... La femme n'est qu'une côte, c'est-à-dire une partie difforme de l'homme. » C'est sans doute pour se donner un démenti très philosophique et pour mettre, en véritable humoriste, un désaccord complet entre sa vie et ses écrits, qu'il se maria peu après. Il épousa même une femme qui lui convenait très bien, au point, dit un de ses biographes, qu'on les aurait crus unis par une sorte de magnétisme naturel.

Cependant la guerre civile éclatait. Norwich eut beaucoup à souffrir des sectaires. Sa belle cathédrale fut mise à sac. L'évêque Hall nous a laissé une description très vivante de ces misères. Les puritains brisèrent tout, vitres, autels, orgues, tombeaux, statues. Puis, sur la grande place de la ville, ils firent une procession grotesque en dérision des anglicans : l'un d'eux, qui marchait en tête, psalmodiait d'une voix nasillarde; les autres suivaient, vêtus des ornements sacerdotaux, soufflant à tout rompre dans des tuyaux d'orgue, traînant les surplis dans la boue et mutilant une croix sciée au haut de la chaire. Le tout finit par un feu de joie, dans lequel on jeta, pêle-mêle, lutrins, étoles, missels et vitraux. Ces orgies du fanatisme révoltèrent la nature douce et aimante de Browne et le confirmèrent dans sa foi monarchique. Parlant quelque part du sage idéal, il nous le peint comme « né royaliste ». Lui aussi était né royaliste, et le resta. Aussi, plus tard, en 1682, quand Charles II vint

à Norwich, récompensa-t-il l'excellent docteur en le créant baronnet, et ce fut certainement un beau jour dans la vie de Thomas Browne.

En attendant, il se réfugiait dans l'étude, ne se laissant détourner ni par les parlementaires ni par les cavaliers. En 1646 parut le second de ses livres, et le plus considérable par l'étendue, sa *Pseudodoxia epidemica* ou enquêtes « sur les erreurs vulgaires » : c'est un gros traité dans lequel l'auteur, suivant une idée de Bacon, se donnait pour tâche de réfuter, avec une infatigable érudition, tous les préjugés et toutes les idées fausses qui circulaient sur la physique ou les sciences naturelles : œuvre considérable par l'intention, inférieure dans l'exécution, et dont la lecture ne peut être conseillée qu'à un petit nombre de curieux, à ceux qui s'aventurent aussi dans Jérôme Cardan ou dans Paracelse. En 1658, la découverte de quelques urnes anciennes dans le voisinage de Norwich lui fournit l'occasion d'un petit traité d'archéologie, intitulé « *Hydriotaphia* ou l'ensevelissement dans les urnes », dans lequel il étudiait les divers modes de sépulture depuis l'antiquité et concluait par des pages admirables sur la misère de l'homme. En même temps il touchait, dans des mémoires spéciaux, à des questions très diverses, telles que les médailles romaines, la langue des anciens Saxons ou la vie de Crésus, roi de Lydie, et donnait un complément à sa *Religion d'un médecin*, en écrivant un petit traité de morale chrétienne, qui ne parut qu'après sa mort.

C'est ainsi, écrivant et étudiant, qu'il passa les dernières années de sa vie, partagée entre ses devoirs de famille et ses recherches scientifiques. On n'imagine

pas une existence plus calme et plus digne. « Toute sa maison et son jardin, nous dit Évelyn, qui le visita en 1671, étaient un paradis et un cabinet de raretés : on y trouvait les plus riches collections, spécialement de médailles, livres, plantes; il était surtout fier de sa collection d'œufs d'oiseaux, tels que grues, cigognes, aigles et oiseaux aquatiques. » Il correspondait avec les principaux savants du temps, et de toutes les parties de l'Europe on le consultait sur des points de science. Au physique, il ressemblait à Charles Ier, avait l'air grave et fin : très peu l'homme de ses écrits, qui sont vifs, sceptiques, volontiers ironiques, il était, dans la vie commune, très timide et rougissait aisément. Il nous avoue lui-même qu'il n'a jamais réussi à être fier, quoique, dit-il, « je sache plusieurs langues, aie vu du pays et connaisse les noms de la plupart des constellations ». Sa sensibilité était extrême : la musique surtout le ravissait. « Même la musique vulgaire des tavernes, écrit-il, cette musique qui rend les uns gais, les autres fous », le plongeait dans des accès de rêverie. Au surplus, il se donne pour un homme fort ordinaire : « J'ai, dit-il, l'intelligence lente et les passions communes. » Il était bon : il se rend cette justice, que, tout médecin qu'il fût, il n'a jamais désiré, même secrètement, d'épidémies, ni béni la peste, quand elle venait. Nous avons de lui de charmantes lettres à ses deux fils, dont l'un était médecin, l'autre marin : elles sont d'un père un peu jaloux de son autorité, mais très affectueux. Il souffre de savoir ses fils loin de lui. Il leur conseille de bonnes lectures. A celui qui est sur mer, il trace, pour le distraire des loisirs d'une traversée, tout un plan des guerres navales depuis l'antiquité, et l'engage

à lire Plutarque et Lucain. Dans une lettre aimable, il lui démontre qu'Aristote — qui l'eût cru? — défend de faire sauter un vaisseau, même dans les cas extrêmes. A celui qui voyage en France, il rappelle constamment que les Français méprisent les timides, et qu'il faut savoir, parmi eux, mettre de côté toute espèce de *pudor rusticus*.

Thomas Browne mourut en chrétien, à Norwich, en 1682. On peut voir sa tombe dans la cathédrale de cette ville. L'épitaphe le qualifie « d'homme très pieux, très intègre, très savant ».

Il est temps de montrer qu'il y avait en lui autre chose encore qu'un fort honnête homme.

II

Quoiqu'il ait vécu jusque très avant dans le règne de Charles II et qu'il ait pu assister au mouvement intellectuel de la Restauration, Browne nous offre ce phénomène curieux d'un homme qui a vécu presque en dehors de son époque. D'un mot, et pour le classer, Browne est un homme de la Renaissance égaré en plein XVIIe siècle. Son imagination et son tour d'esprit sont de l'âge qui a précédé le sien. Il semble qu'il ait traversé la guerre civile et la Révolution sans en sentir la gravité, sans presque en subir l'influence. Les idées nouvelles, qui ont bouleversé l'Angleterre de 1642 à 1650 et au delà, n'ont pas forcé l'entrée de son cabinet d'antiquaire : ce qu'il en a vu ne lui a inspiré que tristesse ou douce pitié. La république s'est établie, et il est resté fidèle, sans même une minute d'inquiétude, à l'idéal politique des Tudors.

Le puritanisme a triomphé, et il n'a vu dans l'arrivée au pouvoir des sectes nouvelles que matière à philosopher. Cet âge de haines féroces et de guerre sans merci n'a pas troublé la quiétude de son scepticisme. et il a trouvé moyen, dans un siècle de polémiques et de pamphlets atroces, d'être un humoriste inoffensif et charmant. Sa lignée littéraire va de Sterne à Charles Lamb, le plus doux des hommes. Ses maîtres sont les anciens, Rabelais et Montaigne. C'est un Montaigne moins profond, plus rêveur et fantasque, plus vraiment religieux aussi, qui, né en 1605 et mort en 1682, n'en a pas moins réussi à vivre au xvi[e] siècle.

Un esprit curieux et dévoré du désir de tout savoir; capable de s'intéresser à la fois à l'archéologie et à la botanique, aux médailles et à la géométrie, à la géologie et à l'histoire; parent, par son énorme érudition, des grands dévoreurs de livres comme Pic de la Mirandole ou Jacques Crichton; philosophe et moraliste, savant et poète, observateur et homme d'esprit tout à la fois : telle est l'impression que donne un premier coup d'œil jeté sur ses œuvres. Une dissertation sur les monnaies y heurte une discussion sur un problème de morale, un mémoire sur la langue des Chinois y coudoie une question de minéralogie, et voici qu'en tournant la page nous trouvons un catalogue de tableaux rares ou de livres précieux. Cette curiosité insatiable et dispersée est de l'âge qui a précédé Newton et Locke, d'un âge où les sciences ne s'étaient pas encore classées et organisées, et où la pensée succombait sous le poids de l'érudition. Il faut, en lisant les écrivains du temps de Jacques I[er], c'est-à-dire les contemporains de la

première jeunesse de Thomas Browne, oublier nos idées modernes sur le pédantisme. Ce n'est qu'à la fin du siècle qu'il y eut, en Angleterre, une littérature mondaine, polie, dégagée du fatras de l'antiquité classique et des sciences. Pas plus que Robert Burton ou même que Roger Ascham, Browne n'a idée de cette discrétion qui nous semble aujourd'hui le premier devoir de l'écrivain : il étale bruyamment son savoir et ignore ouvertement ce que nous appelons le goût. Il parle de tout à propos de tout. Écrivant une lettre, d'ailleurs éloquente, sur la mort d'un ami, il discute incidemment la question de l'influence des étoiles, le sens des rêves, la valeur des pressentiments, et se demande si le catarrhe était connu des contemporains d'Homère. Il a lu trop de livres et semble par instants ne penser que par citations. Il écrase les plus jolies choses sous les allusions baroques et inattendues. Il dira précieusement : « Contemple en toi-même la procession de tes trophées, non en dehors de toi. Fais dormir les Lapithes querelleurs, et que les Centaures reposent en paix » ; ou encore : « Ne nage dans les eaux du péché que comme dans le lac Asphaltite, de façon à ne pas tomber au fond, tout sali, tout barbouillé que tu sois » ; ou encore : « C'est un honneur de voir la raison des autres hommes porter notre livrée », ce qui veut dire qu'il est agréable d'instruire son prochain.

Tout cela sent un peu trop la poussière des in-folios. Au début du XVIIe siècle, Thomas Bodley fonda à Oxford la première grande bibliothèque anglaise, et peu après Robert Cotton créa l'embryon du futur British Museum : il semble que Browne, admis l'un des premiers dans l'un ou dans l'autre de ces lieux

de délices, s'y soit comme oublié toute sa vie, dans un ravissement et dans un étonnement toujours jeunes. Il est vrai qu'il demande quelque part, dans un accès de mauvaise humeur contre l'imprimerie, cette méchante « invention allemande », la réunion d'un synode chargé de brûler tous les livres « pour le plus grand bien de la science » : on n'excepterait de cet holocauste qu'un très petit nombre d'auteurs excellents, les seuls nécessaires, et on détruirait « toutes ces rhapsodies qui ne servent qu'à rendre fous les érudits et riches les imprimeurs ». Mais il serait bien fâché qu'on le prît au mot, et il a eu toute sa vie pour les livres le respect d'un Turnèbe ou d'un Lambin.

D'ailleurs, s'il est leur contemporain par son pédantisme inconscient, il l'est aussi — et c'est ce qui le sauve — par la fraîcheur et la vivacité de ses impressions. Jamais homme n'a été plus heureux d'apprendre, et n'a eu le bonheur plus communicatif. Il a passé sa vie à s'étonner de tout ce qu'il trouvait dans le monde et dans les livres. Tâchons, dit-il, que l'univers nous soit toujours nouveau ; ayons toujours, s'il est possible, des admirations toutes fraîches ; nous n'aurons pas ainsi de déceptions ; nous ne demanderons à la vie que ce qu'elle peut nous donner, et nous n'irons pas — c'est son expression — « chercher des baleines dans la mer Noire ». Il a admirablement mis en pratique son propre précepte. Il s'émerveille sans fin et avec une charmante naïveté de tout ce qu'il lit, de tout ce qu'il voit. La nature lui semble une prodigieuse œuvre d'art, un ensemble de rares et curieux symboles qu'on ne saurait trop étudier. Plus il apprend, plus il admire : « Nous portons en nous,

dit-il, toutes les merveilles de l'Afrique »; et, dans un curieux passage que Hobbes lui a emprunté, il nous donne la raison de son admiration : c'est que « la nature ne diffère pas de l'art », ni l'art de la nature; l'art est la perfection de la nature; la nature a créé un monde, l'art un autre. En somme, tout est artificiel : car « la nature est l'art de Dieu. » Il n'y a donc rien de laid : tout mérite également de nous intéresser, car les monstres eux-mêmes ont « passé la visite de Dieu ». Étudions — c'est le grand plaisir de la vie — cette œuvre d'art qui est le monde, et ses interprètes, qui sont les philosophes et les savants.

Browne ne peut, quand il songe à la science, se consoler d'être né trop tôt. C'est déjà, en effet, un bien curieux spectacle que le monde en 1640; mais comme il sera plus curieux dans quelques siècles! « Cette vierge mystérieuse, la vérité, n'est encore qu'à moitié sortie de son puits. » Ah! pourquoi la métempsycose n'est-elle qu'un rêve? Pourquoi ne pourrons-nous pas renaître dans cinq cents ans, quand le temps des Van Helmont et des Paracelse sera bien loin? Qu'il serait beau de fureter un peu dans les bibliothèques de l'avenir! Tel est le rêve de Thomas Browne. Le passé et le présent l'attirent également : le passé, parce que « faire revivre les morts, et faire sortir les hommes de leurs urnes » est la plus noble des satisfactions; l'avenir, parce qu'il est gros de joies pour l'érudit et pour le savant.

Browne est, on le voit, un curieux amateur de toute science. Mais ce n'est qu'un amateur, dans le sens le plus moderne et le moins favorable du mot. Il aime à remuer des faits pour le plaisir de les manier, de les toucher, de les retourner en tous sens. Le monde

lui apparaît comme un kaléidoscope dont s'amuse sa facile imagination. Il a la joie de le découvrir chaque matin et de s'étonner chaque fois de la découverte. La science lui est surtout un plaisir. Il la conçoit volontiers comme un rêve charmant, dans lequel des images curieuses se succèdent sans lien apparent. Il ne cherche pas à enchaîner les faits, ou, s'il l'essaie, c'est pour l'acquit de sa conscience, sans beaucoup de sérieux ni de suite. Aussi est-il merveilleusement attiré par tout ce qui est étrange, rare et paradoxal. Pourvu qu'un fait soit singulier, il lui fera l'honneur d'une discussion ; il n'est pas rebuté, à première vue, par l'absurde. Il croit fermement aux esprits et conçoit le monde comme peuplé d'êtres mystérieux, qui sont, dit-il joliment, « de la lumière invisible ». Est-il besoin de dire qu'il avait foi aux sorcières? Il ne comprenait même pas qu'on fût d'une opinion différente. « C'est un problème pour moi, dit-il naïvement en parlant de ses contradicteurs, comment des têtes si savantes ont pu oublier si bien leur métaphysique et détruire à ce point l'échelle et l'enchaînement des créatures, qu'ils mettent en doute l'existence des esprits ; pour ma part, j'ai toujours cru, et maintenant je suis bien sûr, qu'il y a des sorcières. »

Il le prouva bien en 1664, quand appelé à donner son opinion dans le procès qu'on fit à deux malheureuses inculpées de magie, il n'hésita pas à déclarer que « le diable coopérait à leur malice » et contribua, si bon qu'il fût, à leur condamnation. En fait, il avait un penchant invincible à croire au merveilleux : car le merveilleux lui semblait plus curieux et plus amusant. Sa *Pseudodoxia epidemica* fait songer à la boutique d'un astrologue plutôt qu'au cabinet d'un

savant. Il y discute gravement mille absurdités qu'un Newton eût dédaigné de réfuter : « Si le sang d'une chèvre peut briser un diamant; si un pot plein de cendres peut contenir autant d'eau que s'il était vide; s'il est vrai que les éléphants n'ont point d'articulations et dorment tout debout en s'appuyant contre les arbres; si les salamandres vivent dans le feu, et si le caméléon vit d'air. » Il semble que toutes les bêtes fabuleuses des cathédrales, basilics, griffons, phénix et licornes, descendues de leurs niches de pierre, se soient donné rendez-vous chez Thomas Browne. Il les classe, les décrit, en dresse le catalogue; il discute très posément leurs vertus, leurs propriétés, les miracles qu'on leur attribue. C'est toujours, il est vrai, pour n'y pas croire. Mais on sent que ces problèmes puérils l'amusent. Il se demande si vraiment les paons ont honte de leurs pattes, si les cigognes ne vivent qu'en république, s'il y a antipathie entre le crapaud et l'araignée, et si les autruches digèrent du fer. Qui veut avoir idée de ce qu'on pourrait appeler les verrues de la pensée humaine n'a qu'à ouvrir Browne. Il y a d'ailleurs, dans cette longue compilation, des choses curieuses, et M. Leslie Stephen, qui a écrit sur Thomas Browne une étude charmante [1], remarque finement que cette « enquête sur les erreurs vulgaires » ne renferme que des erreurs très peu vulgaires : car le peuple ne se trompe pas avec tant d'esprit.

C'est pourquoi ce livre, qui fait horreur aux savants, peut intéresser les moralistes. Browne a mis infiniment d'*humour* et de gaieté toute rabelaisienne à

1. Dans ses *Hours in a library*.

examiner des faits fort peu scientifiques, mais parfois, à coup sûr, fort étranges. L'homme, avec ses ridicules, ses préjugés, ses superstitions, y est étudié dans le plus grand détail : c'est un musée des grotesques, et on y verra de fort savantes dissertations sur les salières renversées, le tintement subit dans les oreilles et le pied fourchu du diable. Cette science vaut tout juste ce que vaut celle de Montaigne, qui nous affirme sur de bons témoignages que certains hommes « se nourrissent aux senteurs de certaines odeurs ». Montaigne sait aussi de source certaine que les éléphants « tenant les yeux fichés sur le soleil levant, se plantent longtemps en méditations et contemplation », et que les thons connaissent les éléments de l'astrologie. Qui aime les fables de ce genre n'a qu'à ouvrir Browne : il y trouvera une réfutation en huit points de la croyance au phénix. Il y constatera que le serpent, avant la faute d'Adam, ne marchait pas droit, et qu'un œil de hérisson, bouilli dans l'huile, ne fait pas voir clair la nuit. Il s'assurera, enfin, dans un traité spécial, de toutes les vertus merveilleuses qu'on a attribuées au nombre cinq, et, dans d'érudites dissertations, du peu qu'on sait sur la période antédiluvienne.

Mais qu'il ne fasse pas à Browne l'injure de le croire dupe de tout cela. Il est facile d'avoir raison avec le sage Hallam, quand il écrit : « La *Pseudodoxia* nous donne une médiocre idée de Browne comme philosophe, ou de l'état des sciences physiques en Angleterre de son temps. » Mais c'est que justement elle ne donne aucune idée de l'état des sciences au XVIIe siècle.

Rappellerons-nous que c'est l'époque où Gilbert

découvrait le magnétisme terrestre, Harvey la circulation du sang? que, vers la même époque, se constituèrent les deux sociétés privées qui devinrent en 1662 la Société Royale? que l'avènement de Charles II fut le signal d'un grand mouvement scientifique? que le roi lui-même faisait de la chimie et que les courtisans, comme Cowley et Denham, coudoyaient dans les laboratoires un Boyle ou un Halley? enfin, et surtout, que les premières découvertes de Newton sont de 1663? Ce luxe de preuves est superflu. Il y a bon temps que la réputation de Browne est fortement compromise dans la science. N'est-ce pas qu'on a eu le tort de le prendre pour autre chose que ce qu'il est, un érudit qui s'est amusé de curiosités et d'antiquailles, et un moraliste qui, pour s'égayer des absurdités de l'homme, a puisé à pleines mains dans *Pantagruel* ou dans les *Essais*? Il lui est resté, de ce voyage dans le monde du merveilleux, une ironie douce, et aussi un tour d'imagination proprement humoristique. Terminant un mémoire fort sérieux, il dira brusquement : Arrêtons-nous ici, car il se fait très tard, et la nuit est déjà avancée au moment où j'écris ces lignes : « Garder nos yeux ouverts plus longtemps serait jouer le rôle des hommes qui sont aux antipodes. Voici que les chasseurs sont déjà levés en Amérique, et qu'en Perse ils ont passé leur premier sommeil. » Tel est l'*humour* de Browne : une image inattendue, parfois étrange, surgit tout à coup derrière l'idée.

Il parle quelque part, non sans émotion, des pyramides, et il songe aux générations qui y sont ensevelies. Puis il ajoute, en forme de conclusion : « La momie se vend sur le marché ; on guérit des blessures

avec Mizraïm, et on fait des onguents avec Pharaon. » Il est plein de traits de ce genre, parfois charmants, quelquefois laborieux, du moins pour nous profanes, qui n'avons pas amassé tant de faits ni remué tant et de si gros livres.

III

Cette souplesse de l'imagination, cette promptitude de la fantaisie, cette tendance à tout voir et à tout juger d'un point de vue personnel, tout ce qui en un mot lui interdisait la science, tout cela le rendait très propre à écrire l'histoire de son propre esprit, capricieux, mobile et sceptique, du moins à la surface. C'est ce qu'il a fait dans cette sorte d'autobiographie morale qu'il a intitulée : *La religion d'un médecin* : livre unique au XVIIe siècle, et qu'on ne sait trop dans quelle catégorie il faut classer, tant il touche à des choses différentes, tant il est à la fois journal intime, essai philosophique, œuvre de fantaisie pure. L'influence de notre Montaigne y est visible à chaque page : non qu'il y ait autant de passages qu'on a bien voulu le dire empruntés directement aux *Essais* (Browne lui-même s'est énergiquement défendu contre un contemporain de l'accusation de plagiat) [1], mais le

1. Voici le passage : — *The Works of Sir Thomas Browne* (*Bohn's Library*), t. II, p. 328, note 6 — : « Some conceits and expressions are common unto divers authors of different countries and ages... In a piece of mine, published long ago, the learned annotator hath paralleled many passages with others in Montaigne's Essays; whereas, to deal clearly, when I penned that piece, I had never read these leaves in that author, and scarce any more ever since. » Il est curieux que Browne n'ait pas

ton, l'esprit, je ne sais quoi de libre et de cavalier, tout révèle un lecteur attentif, quoique indépendant, de Montaigne. Pas plus que Montaigne, Browne n'a de méthode ni de rigueur; quoiqu'il numérote soigneusement ses paragraphes, il est fort décousu : chaque alinéa constitue un tout, qu'on détacherait sans peine de l'ensemble, et l'on sent que l'auteur n'a eu d'autre règle de composition que la fantaisie chère à son modèle.

Cette liberté même avec laquelle il parle de son *moi* était une nouveauté. Il n'était guère de mode, dans l'Angleterre de 1640, de prendre la plume pour se peindre soi-même avec cette complaisance et n'offrir au public, en guise de livre, qu'un portrait. Bacon lui-même, tout chancelier qu'il fût, n'avait rien osé de pareil dans ses *Essais*, et s'était contenté de discuter posément, en des chapitres bien ordonnés, des questions de politique et de morale. Aussi le livre de Browne fit-il scandale à son apparition. Sir Kenelm Digby, à qui le comte de Dorset demanda de lui en rendre compte, remarqua que toutes les observations personnelles dont fourmille le livre semblent indiquer chez l'auteur une assez haute opinion de lui-même, puisqu'il jugeait utile d'en faire part au public. C'était connaître bien mal l'excellente et candide nature de

publié cette protestation tardive, retrouvée parmi ses manuscrits du British Museum, et encore plus curieux qu'il ait laissé publier de son vivant, en 1656, une édition annotée de sa *Religio medici*, où ses emprunts à Montaigne étaient ouvertement signalés. Il est probable qu'il aura voulu protester seulement contre certains rapprochements factices de son annotateur. On notera d'ailleurs qu'il ne nie pas avoir pratiqué Montaigne avant d'écrire la *Religio*; il nie seulement avoir lu les passages qu'on l'accuse d'avoir imités.

Browne. Il est assurément de ceux dont le moi n'est pas haïssable; étant de ceux qui s'étonnent de tout, nous lui pardonnons, suivant la remarque de Coleridge, de s'étonner de ses propres pensées, et de le dire.

D'ailleurs, c'est avec la meilleure grâce du monde qu'il nous avertit : « Le monde que je contemple, dit-il, est moi-même, c'est le microcosme de ma propre nature que je considère; pour ce qui est de *l'autre*, j'en use comme d'un globe, que je fais tourner de temps à autre pour m'amuser... » Dès la première page, il prend soin de nous prévenir que ce livre n'est qu'un « exercice personnel ». Semblable à Montaigne, il donnera ses opinions non comme bonnes, mais comme siennes. Bien des choses ne devront être prises qu'au sens figuré : il ne faudrait pas les examiner à la règle d'une raison sévère, ni s'offusquer de quelques extravagances. Browne ne veut de lecteurs que parmi ceux qui n'ont pas peur d'une opinion tant soit peu aventurée. Il en a, pour sa part, quelques-unes de ce genre. Mais qu'on se rassure, il les prêchera très doucement : « Je ne les ai jamais soutenues avec obstination, je n'ai jamais essayé d'y amener personne, je n'ai même pas tant fait que de les révéler à mes plus chers amis, ou de les discuter avec eux... Mais je les ai laissées brûler leur propre substance, sans fournir à ce feu de nouvel aliment. » Ceux-là ont l'esprit bien mal fait qui ne peuvent être « les auteurs d'une opinion sans être aussi les auteurs d'une secte ». — S'il haïssait personne, il haïrait les sectaires. Il explique très clairement comment « des têtes disposées au schisme » ne sauraient vivre en bonne intelligence. De tels hommes — et l'Angleterre

en offrait, vers 1642, d'assez curieux exemples — ne se contenteront pas de se séparer d'une ou de plusieurs Églises, ils en viendront encore « à se subdiviser eux-mêmes, à se hacher menu presque jusqu'en atomes ». — Les événements allaient lui donner raison plus tôt qu'il ne pensait, et avant dix ans millénaires, indépendants, anabaptistes, cinquante autres sectes étranges devaient pulluler sous couleur de liberté religieuse. — C'est quelque chose d'avoir gardé, dans cette sorte de carnaval théologique, la tête aussi libre et le cœur aussi bon que Thomas Browne.

Il y a donc plaisir à l'entendre parler de lui-même : il est indulgent sans être dupe, et railleur sans être méchant. Il est de ceux que le spectacle du monde amuse et qui se plaisent au jeu des idées. Il aime à peser, en tout, le pour et le contre, à jouer avec tous les symboles, et « à se prosterner, comme dit joliment M. Leslie Stephen, devant beaucoup de châsses, avec un demi-sourire sur les lèvres ». De sa retraite de Norwich, il se faisait une joie maligne de suivre les controverses de son temps et les batailles à coups d'in-folio. Le *Verum, certe verum atque verissimum est* d'Hermès Trismégiste lui semblait éternellement comique : « Si Cardan dit que le perroquet est un bel oiseau, voici Scaliger qui fourbit son esprit pour prouver que c'est un animal difforme. » C'est de cette façon légère, et plutôt en raillant qu'en raisonnant, qu'il fait preuve de scepticisme. Il n'y a pas au fond de ces attaques ce grand sérieux qui se cache parfois derrière l'ironie de Montaigne. Bien fou seulement celui qui risque la vérité qu'il croit tenir dans la bataille des opinions : car n'est-ce pas compromettre la vérité que de la défendre avec d'aussi faibles armes

que les nôtres? Puis savons-nous — ceci est plus grave — si dans huit jours nous serons encore de la même opinion? Risquons donc tous les paradoxes, si cela nous plaît, en philosophie, et en théologie « suivons le grand chemin ».

Voilà une méthode qui n'aurait rien de compromettant si Browne, à l'exemple de Montaigne, faisait effectivement de la religion une question réservée. Mais il a beau nous affirmer qu'on ne trouvera pas dans ses œuvres la moindre hérésie, ou que, s'il y en a deux ou trois, ce sont de vieilles hérésies démodées, qui datent des derniers siècles et qui n'auraient jamais pu être renouvelées que par une tête aussi extravagante et folle que la sienne. Son imagination curieuse et inquiète l'emporte constamment sur le terrain défendu, et il ne se tient pas de jouer avec le feu. Il ne peut s'empêcher de croire, avec certains Arabes, que les âmes des hommes périssent avec leur corps, mais qu'elles ressuscitent au dernier jour, avec Origène, qu'il n'y a point de peines éternelles, et avec les papistes, qu'il est permis de prier pour les morts. Ce n'est pas tout : peut-être que le monde n'a pas été créé en six jours; peut-être qu'il n'y aura point de jugement dernier; peut-être què la manne du désert n'était qu'un certain fruit qui pousse en Arabie et dont parle Josèphe; peut-être, enfin, que la combustion de Sodome ne fut qu'un effet de « la nature asphaltique et bitumineuse » d'un lac.

Où triomphe ce scepticisme d'érudit, qui fait pressentir celui de notre Bayle, c'est quand il parle de la Bible, son livre favori, celui, dit-il, auprès duquel on ne regrette ni les œuvres perdues de Cicéron, ni même la bibliothèque d'Alexandrie : c'est bien

« l'œuvre la plus singulière et la plus exquise qui ait jamais existé depuis la création. Si j'étais païen, je ne pourrais m'empêcher de lire la Bible, et ne puis qu'approuver Ptolémée, qui ne pensait pas que sa bibliothèque fût complète sans elle. » Il la lit et la relit, l'examine en tous sens, relève les absurdités, les impossibilités. Il déclare en termes assez crus que Moïse a commis « une grosse absurdité » en désirant voir Dieu. Il se demande avec inquiétude où fut l'âme de Lazare pendant qu'il était au tombeau, ni mort ni vivant; si, après sa résurrection, il fut en droit de réclamer son bien à ses héritiers; si l'arc-en-ciel existait avant le déluge; de quelles sauterelles se nourrissait Jean-Baptiste, et quels poissons le Christ mangeait avec ses disciples. Puis, un peu honteux, il confesse qu' « il y a en théologie quantité de questions très propres à trouver place dans la bibliothèque de Pantagruel », à côté de *Tartaretus*, *De modo cacandi*. S'il se les pose parfois, c'est malgré lui : « Ainsi, dit-il, le diable jouait aux échecs avec moi, et, me cédant un pion, pensait me prendre ma reine. »

D'ailleurs, le mal est-il si grand? L'esprit humain n'est-il pas ainsi fait qu'on ne l'empêchera jamais d'être assailli de doutes sur la religion? N'est-ce pas une fatalité que les hérésies renaissent de temps à autre, et, s'il le faut, ne vaut-il pas mieux que ce soit en la personne d'un obscur médecin de Norwich? Semblables à la fontaine Aréthuse, on les voit disparaître ici, mais c'est pour rejaillir là-bas. Tous les conciles du monde n'y peuvent rien. La métempsycose n'est, si on l'entend comme il faut, que l'expression d'une vérité : Diogène et Timon revivent tous les

jours, et peut-être qu'ils revivent en Thomas Browne. Le monde des idées n'est, au fond, peuplé que de revenants. Les folies d'aujourd'hui sont les folies d'hier. Et, se tournant vers ses contemporains, vers les sectaires de 1640, Browne leur demande s'il n'y a pas toujours eu des fous pour prédire la fin prochaine de l'univers et pour chercher « cette pierre philosophale de la théologie », l'Antechrist? Est-ce qu'eux aussi ne se laissent pas aller à détourner de leur vrai sens les livres saints et à leur faire dire ce qui leur plaît?

De fait, sous couleur d'interprétation littérale, les puritains croyaient à la proximité du « grand jubilé », au triomphe des « saints ». Ils répandaient des flots d'encre sur la question de savoir s'il fallait, ou non, porter un surplis en prêchant. Sous prétexte que lors de la Cène les apôtres étaient assis, ils refusaient de recevoir la communion à genoux et faisaient construire, pour le sacrement, des tables pourvues de bancs afin de s'asseoir. Browne s'irrite de ce terre-à-terre de la religion, où il voudrait que l'imagination tout au moins fût libre. Il demande qu'on lui prouve que le ciel est fait d'émeraudes et de chrysolithes. Il démontre que le paradis ne touche pas nécessairement l'enfer, comme certains le soutenaient sous prétexte que le riche pouvait, d'en bas, se faire entendre de Lazare, qui était en haut. Il ne comprend pas comment Moïse brûla le veau d'or, l'or étant incombustible. Il pense qu'on parle un peu trop des « flammes éternelles » comme d'un feu réel : « il est vrai que cela fait du bruit et résonne comme un tambour aux oreilles du peuple. » Mais cela est-il bien utile, et personne a-t-il jamais été sauvé par la peur de rôtir éternellement?

De quel droit d'ailleurs discute-t-on si familièrement de ces mystères, et qui donc est dans le secret de Dieu? Quand il en vient à ces grands sujets, il retrouve toute l'éloquente indignation de Montaigne contre les sophistes qui prétendent révéler à l'homme le secret de l'infini. Comme l'auteur de l'apologie de Raymond Sebond, il se plaît à accumuler les nuages autour de Dieu, à épaissir le voile qui nous cache l'absolu, à nous faire toucher du doigt les mille contradictions dans lesquelles notre pauvre raison trébuche, aussitôt qu'elle s'aventure dans ces ténèbres. Pour lui, il a soif de mystère : « Il me semble, dit-il, qu'il n'y a pas dans la religion assez d'impossibilités pour une foi active... J'aime à me perdre dans un mystère, à me laisser mener par ma raison jusqu'à un *o altitudo!* », à ne rien comprendre ni à la Trinité, ni à l'Incarnation, ni à la Résurrection. « Je souhaite exercer ma foi sur ce qui est le plus ardu : car croire à des choses communes et visibles, ce n'est pas croire, mais être persuadé. » Le beau mérite que de croire au Christ, quand il vous a guéri de la lèpre! *Credo quia absurdum.* On ne risque rien, dans cet état de l'âme, à être ouvertement sceptique, en théologie comme en philosophie. Bacon disait, au commencement du XVIIe siècle : « Si je me mets à parler théologie, je quitterai la barque de la raison humaine, pour entrer dans le vaisseau de l'Église, et alors les étoiles de la philosophie, qui nous ont si noblement éclairés jusqu'ici, ne nous donneront plus leur lumière. » Browne n'a pas les mêmes scrupules. Il entre de plain-pied dans le domaine de la théologie et s'y permet, en s'excusant mille fois de la liberté grande, à peu près toutes les fantaisies. Après quoi,

il rentre dans la forteresse de la foi et se recueille dans sa religion intérieure.

Elle lui inspire, au surplus, de fort belles pages, imbues à la fois de Platon et de la Bible : « Je suis sûr, dit-il, dans une de ces heures de piété, qu'il y a un esprit universel qui se joue en nous et qui pourtant ne se confond pas avec nous... C'est là cette douce chaleur qui, répandue sur les eaux, fit éclore le monde en six jours ; c'est là ce rayonnement qui dissipe les brouillards de l'enfer, les nuées d'horreur, de crainte, de deuil, de désespoir, et qui conserve à l'esprit sa sérénité. Qui ne sent pas la chaude brise et le vent léger de cet esprit, alors même que je sentirais battre son pouls, je n'oserais dire qu'il est vivant, car vraiment, sans cet esprit, il n'y a pas pour moi de chaleur, fût-ce sous les tropiques, ni de lumière, fût-ce au milieu du soleil. » Philosophie de rêveur, non de métaphysicien, admirablement propre aux fantaisies et aux envolées d'une imagination capricieuse et légère de poète et d'humoriste.

Un pareil esprit deviendrait difficilement intolérant ; aussi Browne est-il la tolérance même : il a trop d'*humour* et de bonté pour faire la guerre aux opinions d'autrui, tant qu'elles ne sont pas ridicules. Mais cette tolérance de Browne n'est pas nonchalance seulement ou indifférence sceptique. Il revient trop souvent, et avec trop d'insistance, sur ce point pour qu'on ne lui rende pas la justice qui lui est due, et, si l'on écrivait l'histoire de la liberté religieuse en Angleterre, il y tiendrait une place honorable. De fait, il se rattache à toute une famille de nobles esprits qui, dès le commencement du XVI[e] siècle, ont combattu pour cette même cause. Dès 1516, Thomas

Morus, dans son *Utopie*, demandait que chacun fût libre de croire ce qu'il voudrait : même l'athéisme, dans la constitution idéale qu'il traçait, devait être permis. C'était affaire à chaque homme de se choisir une religion, et le culte ne devait guère consister qu'en réunions publiques ou privées, susceptibles de s'adapter presque à toutes les croyances. A la veille de la guerre civile, vers 1638, il se trouva tout un groupe d'hommes généreux qui, réunis autour de lord Falkland, à Great Tew, reprirent ces idées de Morus. En 1637, Chillingworth publie sa *Religion des protestants considérée comme le chemin du salut*, dans laquelle il critique amèrement cette manie « de déifier nos propres inventions et de les imposer aux autres ». « Supprimez, dit-il, cette persécution, cette rage de brûler, maudire, damner ceux qui refusent de souscrire aux paroles humaines comme à des paroles divines; que ceux qui n'ont aucun titre à l'infaillibilité cessent d'y prétendre, et que ceux qui la désavouent en paroles, la désavouent aussi en action. » John Hales et ce généreux Jeremy Taylor ne cessent de prêcher la même pacification des consciences. Dans son ouvrage (*The liberty of prophesying*), qui parut en 1647 — l'année où les Écossais livrèrent Charles Ier, — Taylor, sans aller aussi loin que Thomas Morus, demandait tout au moins qu'on n'exigeât d'autre *credo* que celui des apôtres, et réclamait la tolérance même pour les papistes et les anabaptistes. Il y avait bien quelque mérite à cela, dans un temps où l'excellent Fuller lui-même, l'historien de l'Église d'Angleterre, écrivait : « Les auteurs les plus modérés s'accordent à reconnaître qu'il faut mettre à mort certains hérétiques. »

Browne mérite d'être cité à côté de ceux qu'on appela sous la Restauration les *latitudinariens*; il leur est comparable, non, bien entendu, pour la rigueur des raisonnements théologiques, mais pour la chaleur et l'élévation du sentiment. Au fond, pourvu que le cœur soit chrétien, il lui importe assez peu qu'on se réclame d'un concile ou d'un synode.

« Nous sommes chrétiens, disait Montaigne, à même titre que nous sommes Périgordins ou Allemands. » « Puisqu'il y a, dit Browne, une géographie de la religion comme il y a une géographie des pays, j'appartiens à cette religion réformée, dont rien ne me déplaît que le nom. » Mais il ajoute aussitôt qu'il ne se croit pas en guerre, pour cela, avec le catholicisme. Il n'a jamais pu comprendre qu'on ne priât pas aussi bien dans une église catholique que partout ailleurs. L'eau bénite et le crucifix ne lui font pas peur. « A la vue d'une croix, je puis ne pas ôter mon chapeau : je ne puis pas ne pas songer à mon Sauveur. Je ne puis pas me moquer, je ne sais qu'avoir pitié des inutiles voyages des pèlerins; je ne réussis pas à mépriser la misérable condition des religieux... Je n'ai jamais entendu la cloche de l'*Ave Maria* sans une élévation de mon âme... J'ai pleuré abondamment à une procession solennelle, tandis que mes compagnons, aveuglés par l'animosité et le préjugé, s'abandonnaient au mépris et au rire. » Ceux qui bornent le christianisme à une Église sont comme Alexandre qui, pour avoir conquis quelques provinces, se figurait avoir soumis le monde.

Catholiques, réformés, atomistes, s'excluent mu-

tuellement du ciel : il faudra donc, si tout le monde y veut entrer, plus d'un saint Pierre et plus d'une paire de clefs. Le pont qui conduit au salut devient, à en croire les sectaires, plus étroit de jour en jour, à mesure que plus de sophistes prétendent être sauvés par la foi sans les œuvres. Oh! la vilaine expression que « le petit nombre des élus », et comment croire que les grands esprits et les grands cœurs qui ont vécu en dehors du christianisme seront damnés éternellement? « Il me semble, dit Browne, que parmi tant de subdivisions de l'enfer, on aurait bien pu leur laisser des limbes quelque part » ; et, sa malice ne le quittant jamais, il propose de juger Aristote, non sur les règles de la morale chrétienne, mais sur celles de sa propre éthique. On lui prouvera aisément, si l'on y tient, qu'il l'a transgressée plus d'une fois. On démontrerait aussi aux stoïciens, qui commandaient de rire jusque dans le taureau de Phalaris, que la colique les faisait crier. Mais, dans le doute, il vaut mieux croire au bien : quand une doctrine a, comme Janus, deux faces, prenons la bonne. Croyons, les yeux fermés, que le passé a été meilleur que le présent. Croyons qu'il n'y a jamais eu d'athées ni de véritables hérétiques; car, enfin, est-il si difficile d'admettre qu'en niant la Providence divine, Épicure ne voulait que rehausser la majesté des dieux? et n'oublie-t-on pas un peu trop aisément qu'en niant l'Esprit Saint, la plupart de ceux qu'on nomme schismatiques conservent deux personnes au moins de la Trinité — sur trois?

Personne n'a écrit de plus jolies choses sur la charité que Thomas Browne. Il nous apprend lui-même qu'il n'a jamais eu de ressentiment d'une

injure, qu'il n'a jamais prêté l'oreille à une calomnie : « Quand vous auriez l'oreille assez fine pour entendre le bruit que fait la lune en tournant, ne la prêtez pas aux médisants. » Faites mieux : sachez rendre justice aux vertus des calomniateurs; admirez « les yeux de la vipère », tout en craignant ses dents envenimées. Mais que cela est difficile en pratique, et que de petites fautes contre la charité nous commettons tous les jours! « Je ne parle pas, dit Browne, de l'avarice, car je la considère comme une forme de la folie » : l'ellébore ne guérira pas plus un avare qu'elle ne guérit un aliéné « qui se prend pour un vase ». Je parle des petites négligences, des petits compromis, des petites lâchetés de tous les jours; je parle surtout des petites misères de la vie des érudits et des écrivains. Celles-là, Browne les connaît bien; il sait leurs rages, leurs haines, leurs envies : « J'aimerais mieux, dit-il, être exposé à l'attaque d'un basilic qu'à la fureur d'une plume sans merci »; et il nous peint gaiement ces grammairiens qui s'assassineraient « pour un génitif » et qui « se cassent la tête pour l'honneur de celle de Priscien ».

Peut-être même a-t-il vu trop clairement ces petits côtés de la vie. Il en vient à ne plus croire aux héros ni aux martyrs. Il avoue qu'il ne se sent nullement disposé à mourir pour une vétille philosophique. Est-ce vraiment un martyr que Jean Huss? Est-ce un martyr aussi, cet évêque de Saltzbourg, Virgilius, qui mourut sur l'échafaud pour avoir soutenu qu'il y a des antipodes? « Il était bien fou d'exposer sa vie pour cette bagatelle. » — On pourra trouver que la doctrine n'a rien d'héroïque. Mais il y a eu des temps où elle avait peut-être le mérite de la singularité. Com-

ment, d'ailleurs, en attendre une autre d'un homme qui a eu pour caractère éminent une bonté, une sympathie universelles? Dans un passage empreint d'une aimable malice, il nous confie qu'il n'a jamais eu d'aversion pour aucun homme, ni pour aucune bête de la création, non pas même pour les scorpions ou les lézards. « Je n'ai, dit-il, aucune antipathie, ou idiosyncrasie, en rien. Je ne me scandalise pas de voir les Français manger des grenouilles, des escargots, des champignons, ni les juifs, des sauterelles. Quand je me trouve parmi eux, j'en fais ma nourriture, et constate que mon estomac s'en accommode aussi bien que le leur. Je pourrais digérer une salade cueillie dans un cimetière aussi bien que si elle l'eût été dans un jardin. Je ne suis point une plante de terre chaude. Je me trouve comme en Angleterre partout et sous tous les méridiens. Je puis étudier, jouer et dormir au milieu d'une tempête sur mer. Bref, rien ne me répugne, que le diable. »

Encore n'est-ce pas bien sûr.

IV

C'est ainsi que son *humour* touche à tout, effleure tout, et ne s'arrête que devant ces vérités trop certaines, la fragilité de la vie et la mort. Il a parlé de ces graves questions avec une émotion rare, une pénétrante mélancolie, et peut-être que ses meilleures pages sont aussi les plus tristes.

Les contemporains de la jeunesse de Shakespeare et de la première partie du règne d'Élisabeth avaient généralement trouvé la vie bonne et ne s'étaient pas

fait faute de le dire. A peine si quelques jeunes gens, imbus des modes françaises, feignaient la mélancolie : « Je me souviens, dit un des personnages du *Roi Jean*, que lorsque j'étais en France, de jeunes gentilshommes y étaient aussi tristes que la nuit, pour le plaisir. » Les auteurs comiques du temps ne se firent pas faute de railler cette mode. Ben Jonson nous montre un jeune hobereau s'essayant à la mélancolie et prenant, si l'on peut dire, des leçons de tristesse auprès d'un vieux routier de courtisan. Ce dernier l'invite à venir le voir et lui promet qu'il trouvera dans son cabinet « un fauteuil sur lequel il pourra être mélancolique à son aise », et il lui indique le remède à sa souffrance, qui est de prendre une rame de papier et d'écrire douze sonnets d'une enfilée. Vers 1590, quand le développement de la grandeur nationale et l'épanouissement d'une société brillante tournaient toutes les âmes vers l'espérance, cette mélancolie sans raison apparente, « pour le plaisir », paraissait au moins étrange. Mais il semble qu'un grand changement se soit produit à la mort d'Élisabeth.

Shakespeare vieillit et Thomas Browne grandit dans un âge qui se rattache très étroitement au précédent, mais dont on dirait volontiers qu'il se sent condamné à une fin prochaine : le règne de Jacques Ier, c'est encore ce que les historiens anglais appellent d'un nom général « l'ère d'Élisabeth », mais comme assombrie et sur son déclin. La grande révolution se prépare en politique, et l'idéal ascétique reprend peu à peu le dessus en religion. La littérature s'en ressent : faut-il rappeler la tristesse des derniers chefs-d'œuvre de Shakespeare, la misanthropie d'*Hamlet*

et de *Timon*, ou encore, en remontant de quelques années, le personnage de Jacques dans *Comme il vous plaira*?

J'aime mieux prendre un exemple ailleurs que dans les créations du génie, dont on peut toujours dire qu'elles reflètent l'âme de leur auteur plus que celles de leurs contemporains. C'est un contemporain anglais de Descartes et de Corneille, c'est le poète John Donne, qui écrivait, dans les premières années du XVIIe siècle, à un de ses amis : « Voici le printemps, et tous les plaisirs m'en déplaisent ; tous les arbres sont en fleurs, et moi je suis flétri ; je vieillis, sans devenir meilleur ; ma force diminue et ma charge devient plus lourde. Pourtant je voudrais bien être ou faire quelque chose ; mais je ne saurais dire quoi, tant je suis triste ; car choisir, c'est agir. » Et, cherchant les causes de cette tristesse invincible, il les trouve dans l'abus qu'il a fait des voluptés et aussi dans « un désir immodéré d'apprendre » qu'il n'a pu satisfaire par l'étude : « Me voici, conclut-il, devenu si peu de chose, ou même si semblable à rien, que je ne suis même pas bon à faire le sujet d'une de mes lettres. »

Retour sur soi-même, comparaison attristée avec la nature physique, dégoût que laissent les plaisirs, abus de l'étude et des livres, tous ces éléments d'un mal qu'on est parfois tenté de croire tout moderne, ne sont-ils pas déjà dans cette lettre intime?

Browne a eu des heures d'une mélancolie analogue, et ce n'est pas la moindre curiosité de cette nature qui, touchant d'un côté à Rabelais, se rattache de l'autre presque à nos contemporains. Le rire, chez lui, côtoie la douleur : l'*humour* souvent cache la

souffrance. Vous lisez une page attristée; tournez le feuillet : voici un éclat de rire et comme une cabriole de l'intelligence. Lui aussi, il a senti, et senti jeune encore, ce que les modernes appellent « le mal de la vie » : « Je n'ai pas encore vu, écrit-il dans sa *Religion d'un médecin*, une révolution de Saturne, et mon pouls n'a pas battu pendant trente années : pourtant, j'ai déjà vu tomber en cendre, et s'en aller sous terre, tous les rois de l'Europe; j'ai été le contemporain de trois empereurs, de quatre grands seigneurs et d'autant de papes. Il me semble que je me suis survécu, et commence à être las du soleil. J'ai donné la poignée de main d'adieu au plaisir quand mon sang est encore chaud et que mes jours sont brûlants. Je m'aperçois que j'anticipe sur les ruines du temps : le monde ne m'est qu'un songe ou qu'un spectacle de foire, et, quand je suis triste, il me semble que nous y jouons tous le rôle d'arlequins et de bouffons. » D'où vient donc cette tristesse, et faudrait-il n'y voir qu'un jeu de l'esprit? Est-ce mélancolie de jeune homme et de poète, ou de moraliste et de chrétien? Écoutons les raisons que Browne lui-même nous a données de cette amertume et de ce dégoût.

La première chose qui l'épouvante et l'attriste, c'est le mystère de sa propre personne. Moraliste, il voudrait être *clairvoyant*; mais il ne réussit pas à percer les ténèbres qui environnent son moi. « Nous sommes des fantômes à nos propres yeux... Je suis pour le monde entier dans la nuit, et mes plus intimes amis ne me voient que dans un nuage. » Nous ne pouvons communiquer, au sens vrai du mot, ni nos sentiments ni nos pensées, pas plus que les amants

de Lucrèce ne pouvaient, dans leurs étreintes passionnées, se perdre l'un dans l'autre. L'étrange chose que cet infranchissable abîme qui sépare un être des autres êtres, sans qu'il puisse, dans cet éternel isolement, se rendre compte même de sa propre nature! Le soleil qui nous éclaire le jour ne peut dissiper ces ténèbres, et nous sommes réduits à attendre, dans le silence et dans l'anxiété, « cette Jérusalem nouvelle, où il n'y aura plus ni soleil, ni lune », mais où sans doute nous verrons clair dans notre propre âme, maintenant impénétrable.

Regardez maintenant autour de vous. Considérez, dans la mesure où vous le pouvez, vos semblables. Cette vue sera-t-elle pour vous consoler? Hélas! ce sont des êtres incomplets, « amphibies », qui vivent à la fois de la vie des plantes, de celle des bêtes, de celle des hommes, et enfin de celle des esprits, qui ne sont ni esprit ni matière, mais des composés monstrueux, semblables à ces centaures de la mythologie qui avaient un corps d'homme sur des jambes de cheval. La vie des meilleurs se passe à faire effort « pour que la moitié humaine soit au-dessus de la moitié animale ». Ils ne savent où ils vont ni d'où ils viennent. « La ligne de leurs jours est tracée par la nuit. » On s'étonne qu'ils puissent vivre, et pour peu qu'on sache, comme le sait un médecin, le nombre des maux qui les guettent, on s'étonne qu'ils ne soient pas tous ou mourants ou morts.

Browne a montré cette misère de l'homme avec une éloquence très personnelle, éloquence d'humoriste, non de sermonnaire, faite de tragique et d'ironie. Les plaisanteries d'Hamlet au cimetière nous donnent, à nous, le frisson : elles nous choquent, nous

répugnent; il faut le grand nom de Shakespeare pour les faire passer sans protestation. Nous n'admettons pas qu'on raille si crûment les réalités physiques de la mort : notre pensée s'en détourne, comme d'une chose inconvenante ou odieuse. Les Anglais du XVIe et du XVIIe siècle n'avaient pas les nerfs si délicats : ils vivaient dans la société quotidienne de ces idées, et la pensée de la mort les suivait partout. De Ben Jonson à Herrick, les poètes même les plus mondains ont presque tous écrit des vers funèbres sur la fin de l'homme, et, s'ils ont senti le prix de la vie, ils en ont tous compris également la misère. Browne a admirablement exprimé l'infamie de la mort. Il la trouve lâche, vile, honteuse. C'est une chose dont il faut rougir, une fonction dégradante de notre nature.

Montaigne souhaitait parfois mourir seul, dans une auberge écartée, loin de sa famille et de ses amis, afin de ne pas leur donner le spectacle piteux de ses derniers instants. Browne écrit dans le même sens : « J'ai moins peur de la mort que je n'en ai honte; c'est la disgrâce et l'ignominie de notre nature, qu'un moment puisse nous défigurer au point que nos plus proches amis, notre femme, nos enfants, tressaillent d'épouvante à nous voir. Les oiseaux et animaux de la campagne qui, auparavant, par une crainte naturelle, nous obéissaient, oublient leur infériorité, et fondent sur nous pour nous dévorer. Cette pensée m'a, dans une tempête, donné bonne envie d'être englouti dans l'abîme des eaux; j'y aurais péri sans être vu ni plaint, sans regards étonnés, larmes de pitié, sermons sur la mortalité de l'homme, et personne n'eût dit : *Quantum mutatus ab illo!* » Il ne cesse

de peindre avec une profonde et funèbre ironie ce changement irrévocable de la mort : il a ce que Sainte-Beuve trouve en Montaigne, « ce certain rire avilissant » avec lequel l'auteur des *Essais* déchire la guenille de l'homme. Le voici, ce railleur, qui saisit un crâne et se dit : « Quelle chanson chantaient les sirènes? Quel nom Achille prit-il quand il se cacha parmi les femmes? Questions difficiles, mais sur lesquelles les conjectures sont possibles. A quelle époque les habitants de ces ossuaires ont-ils rejoint les nations illustres des morts et commencé de dormir avec les princes et les conseillers? On pourrait tout au moins répondre à quelques siècles près. Mais quels ont été les propriétaires de ces ossements? Quels corps ces cendres constituaient-elles? Problème insoluble pour les antiquaires, insondable pour l'homme, et qui peut-être embarrasserait les esprits eux-mêmes. »

Ainsi notre chair et nos os sont destinés à se confondre dans la foule anonyme des morts. Pourrons-nous au moins faire survivre à notre personne mortelle ces quelques syllabes qui, réunies, forment notre nom?

A en croire Browne, c'est la grande maladie de l'homme de vouloir laisser ici-bas un signe visible, si petit soit-il, de son passage, de manière à perpétuer tout au moins un souvenir. Il a consacré tout un traité à étudier les divers modes d'ensevelissement employés depuis les origines du monde : et c'est comme une longue étude de la lutte de l'homme contre le néant et l'oubli. Il ne se lasse pas de rechercher les étranges artifices dont les peuples se sont avisés pour disputer quelque chose d'eux-mêmes à la mort : sépultures, crémations, incantations, tous

les rites étranges, toutes les mystérieuses coutumes qui touchent aux funérailles sont soigneusement classés et étudiés dans l'*Hydriotaphia* : sur ce sujet. l'ironique et funèbre érudition de Browne est inépuisable. Cette curiosité que nous serions tentés d'appeler morbide est insatiable, et il n'a jamais fini d'exposer ce qu'il appelle, en raillant, « l'art de se rendre éternel », ou encore « les antidotes qu'ont cherchés les hommes contre l'opium du temps ». Il n'a pas de peine à montrer que les pyramides, les arcs de triomphe et les obélisques n'ont guère plus de solidité que de la glace fondante; qu'en donnant son nom à une planète, on n'est guère plus assuré de le faire vivre, puisque la carte du ciel change comme celle de la terre; et qu'enfin on ne gagne rien à rêver métempsycose et à se figurer qu'en vivant plusieurs vies, on aura chance, dans l'une au moins, de faire quelque action remarquable. Car mettons les choses au mieux : supposons que nous soyons devenus ce qu'on appelle de grands guerriers, de grands inventeurs ou de grands écrivains. Qu'y gagnons-nous? La mémoire des hommes n'est guère moins encombrée que la terre des cimetières, et, comme dira le poète,

Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux.

« Il n'est plus temps, dit Browne, d'être ambitieux. » Trop de générations nous ont devancés dans cette course vers la gloire, et, quoi que nous fassions, ceux qui ont vécu dans les premiers âges du monde auront toujours sur nous une avance de quelques milliers d'années. Ayons donc le courage de nous avouer que ces désirs d'immortalité ne sont pas seulement vains :

ils sont encore profondément ridicules. « C'est une vanité démodée. » Ce rêve n'était permis qu'aux anciens. Soyons, nous, de notre temps : constatons que nous sommes trop chétifs pour forcer les barrières de la renommée, et que nous ne sommes capables que de passions courtes et de sentiments passagers. Si humiliant que cela soit, ne voyez-vous pas que vos joies et vos chagrins sont chagrins et joies d'une nuit? Vos pensées ou vos résolutions ne vivent pas plus d'un jour. Ce n'est que dans les fables qu'on trouve des douleurs qui pétrifient ou qui tuent. Notre nature n'est susceptible que de ce qui est médiocre, et les coups les plus rudes ne nous font que de légères blessures. « Nos misères glissent et tombent sur nous comme de la neige. »

Ainsi notre vie est trop courte et nos maux sont trop nombreux pour que nous puissions songer à perpétuer notre mémoire au delà du moment présent. Vue du côté humain, notre existence n'est qu'un rêve, et qu'un rêve mélancolique. Volontiers Thomas Browne dirait avec Shakespeare : « Nous sommes de la substance dont on fait les songes » :

We are such stuff as dreams are made on.

Même, il prouve notre misère avec plus de véritable tristesse que Montaigne : il n'y a pas, dans les *Essais*, de chapitre comparable en cela à la magnifique conclusion de l'*Hydriotaphia*, malheureusement intraduisible dans la majesté de son style d'une tournure toute latine et biblique.

Mais Thomas Browne ne s'arrête pas au point de vue humain : là où Montaigne voit surtout une occa-

sion de rabaisser notre orgueil, il trouve des raisons de croire et d'adorer. Tous deux conseillent à l'homme de s'incliner humblement devant le mystère des choses. Mais on ne sait, quand on a lu Montaigne, si l'on est plus frappé de la nécessité de la religion ou de son impossibilité : tout au moins nous reste-t-il des doutes sur les véritables intentions de l'auteur. Rien de pareil chez Browne : il se livre à nous dans la simplicité et la nudité de sa nature, avec ses faiblesses et ses inconséquences : il nous a confié ses doutes aussi bien que ses accès de mysticisme, ses joies aussi bien que sa mélancolie, ses abattements aussi bien que ses espérances. Il ne mérite pas d'être comparé à Montaigne pour la profondeur et la richesse des pensées; mais son livre est peut-être, avec ses contradictions, plus que les *Essais*, « un livre de bonne foi ». L'auteur nous a livré toute son âme, une âme en bien des points semblable à celle de son maître, mais qui, plus sûrement que celle-ci, se ressaisit finalement.

Browne était né à la fois épicurien et mystique, sceptique et croyant. L'épicurien s'est fait une joie d'imiter l'auteur des *Essais*, s'est amusé de ses doutes et de sa belle humeur, s'est complu dans ce que sa philosophie a d'aimable et de nonchalant; il lui a emprunté tout un art d'être heureux; il l'a suivi dans la guerre qu'il a faite à la raison, a joui de ses victoires et ri de la déconvenue de ses ennemis. Mais au moment de tirer les conclusions de tous ces beaux raisonnements, il se dérobe. Le mystique, ou, plus simplement, le chrétien, proteste. Quand il a constaté avec amertume et ironie la pauvreté de notre nature, il conclut que, malgré tout, l'homme est un noble

animal, glorieux « jusque dans ses cendres » et majestueux jusque dans la tombe. — La conclusion est inattendue; on peut la trouver illogique; on peut reprocher à Browne de n'être chrétien que par le sentiment et l'imagination, non par l'intelligence. On n'est pas en droit de lui dire qu'il n'est pas sincère.

« La vie est une flamme pure, et il y a en nous un soleil invisible qui nous fait vivre. » Voilà qui nous sauve des horreurs du néant et nous délivre des cauchemars qui nous hantaient. La dernière impression qui doit rester de Browne, dût-il en être diminué aux yeux de quelques-uns, est celle d'un homme heureux, non d'un bonheur exubérant et tout en dehors, mais d'une sérénité intérieure et secrète.

Les Anglais le citent volontiers pour l'un des hommes qui ont le mieux parlé de la vanité humaine et du frisson de la mort, et c'est, en effet, l'un des écrivains les plus tragiques du XVIIe siècle. Mais c'est aussi, par un contraste curieux, l'un de ceux qui ont le plus joui de la vie, et personne n'a été plus en droit d'écrire : « Je voudrais ne point faire tort au bonheur des autres, en disant que je suis aussi heureux qu'homme du monde. »

KEATS ET LE NÉO-HELLÉNISME DANS LA POÉSIE ANGLAISE

Le grand poète du néo-hellénisme en Angleterre, John Keats, est né à Londres au mois d'octobre 1795 ; il est mort à Rome en février 1821. Il n'a donc pas vécu vingt-six ans. Ce qui est vraiment durable dans son œuvre tiendrait aisément en un petit volume. La plupart de ses meilleurs poèmes, notamment cet admirable *Hyperion*, sont inachevés : le plus pur de sa gloire, comme de celle d'André Chénier, est dans des fragments. Enfin, le plus grand nombre de ses vers ont été écrits dans un intervalle de temps qui n'excède guère quatre années, de 1817 à 1820 [1].

Il ne faut donc pas s'étonner si la plupart des lec-

1. Voir principalement *Life, Letters, and Literary Remains of John Keats*, edited by Richard Monckton Milnes, 2 vol., Londres, 1848 (réimprimés depuis sous le nom de lord Houghton). — *The Poetical Works and other Writings of John Keats*, edited by Harry Buxton Forman, 4 vol., Londres, 1883. — *Keats*, by Sidney Colvin, Londres, 1887 (dans la collection des *English Men of Letters*, dirigée par M. John Morley). — *Poetry and Prose by John Keats*, edited by H. Buxton Forman, Londres, 1890.

teurs et des critiques de Keats ont accepté ce testament poétique d'un écrivain mort jeune comme un tout indissoluble, et s'ils n'ont pas songé à y distinguer les périodes de son développement. « Keats, l'homme qui n'a jamais marché ni progressé comme un autre homme, mais qui s'est enfermé en vingt années parfaites », a dit de lui Élisabeth Browning dans *Aurora Leigh*.

Les poètes jugent parfois mal les poètes. Le rôle de la critique est de détruire les illusions, si séduisantes qu'elles puissent paraître. Non, cette courte vie n'a pas été sans étapes. Pendant les quatre années qui en appartiennent à l'histoire littéraire, Keats s'est développé : il est parti d'une certaine conception de la poésie, et, quand il est mort, il en avait entrevu une plus complète et plus haute. Quatre années sont peu de chose pour le commun des hommes : elles sont une vie entière pour les âmes remuantes et passionnées comme la sienne.

I

Par une sorte de paradoxe de la nature, le plus grec et le plus purement artiste des poètes anglais était fils d'un palefrenier et naquit au cœur de Londres, dans Finsbury. Il est vrai qu'il connut à peine son père. L'influence de sa mère, au contraire, fut considérable sur lui : c'était une femme vive, adroite et joyeuse : elle avait, outre John, trois fils et une fille. Mais John était son préféré. Elle lui passait tous ses caprices et s'amusait de toutes ses fantaisies. Or l'enfant était, dès lors, d'un caractère violent et

indomptable : si l'on en croit Haydon, il s'empara un jour, à l'âge de cinq ans, d'une épée, et, se campant devant la porte de la chambre de sa mère, jura qu'elle n'en sortirait que quand il le voudrait bien ; elle fut obligée d'appeler à son secours des voisins, qui la délivrèrent de son fils. Ayant perdu son mari en 1804, elle se remaria, pour son malheur, avec un certain Rawlings, dont elle se sépara bientôt pour aller vivre à Edmonton, chez sa mère. C'est entre cette maison d'Edmonton et une école, située à Enfield, au nord de Londres, que s'écoulèrent les meilleures années d'enfance de Keats, de 1806 a 1810. Les souvenirs de ses camarades d'école s'accordent à son sujet : c'était un écolier distrait et peu appliqué, mais d'une nature généreuse et passionnée. Tous l'admiraient pour sa noblesse, son courage, et la beauté de sa personne. Batailleur et excellant à tous les exercices du corps, il n'en était que plus considéré, comme il sied entre écoliers anglais. Il avait le rire très près des larmes et le pardon très près de la colère.

Vers la fin de ce séjour à Enfield, une révolution se fit tout à coup en lui : il se prit d'un goût violent pour la lecture. Comme il ne faisait rien à moitié, il dévora tout ce qui lui tomba sous la main, notamment des livres de mythologie, et le *Dictionnaire classique* de Lemprière, où le futur auteur d'*Endymion* puisa ses premières notions sur la Grèce. En 1810, sa mère étant morte, il passa sous l'autorité de deux tuteurs, qui le retirèrent de l'école d'Enfield et le mirent en apprentissage chez un médecin d'Edmonton. Il avait quinze ans. De ces années de sa vie, nous ne savons presque rien, sinon qu'en un jour mémorable pour l'histoire de son génie poétique, un de ses cama-

rades lui lut l'*Épithalame* de Spenser et lui prêta la *Reine des fées*. Ce fut une révélation subite de son talent. Il avait trouvé sa voie.

Aucun poète n'a suscité plus de vocations que Spenser : c'est, par excellence, le poète des imaginations adolescentes. La pauvreté du fond dans la *Reine des fées*, l'absence d'intérêt humain dans ce long tissu d'allégories, la faiblesse même du plan et le manque d'unité dans l'œuvre, rien de tout cela n'est en effet pour choquer un enfant de seize ans. L'imagination de Keats se perdit avec enchantement dans ce monde magique de la chevalerie, des nains et des châtelaines. Il en fut comme affolé. La forme de Spenser surtout le ravissait : certaines épithètes le faisaient se pâmer : il était, dès lors, comme il l'a dit de lui-même plus tard, « un amant des belles phrases ». Dans son enthousiasme, il s'essayait à imiter la strophe spenserienne, et il a même réimprimé, dans son premier recueil, une très heureuse et brillante imitation de ce genre.

Une circonstance inattendue allait lui permettre de se livrer librement à ses goûts poétiques. En 1814, il se brouilla avec le médecin d'Edmonton, son maître, et, âgé de dix-neuf ans à peine, vint s'installer à Londres pour y suivre des cours de médecine. Il vivait avec ses deux frères, et, pendant quelque temps encore, fut un étudiant appliqué et studieux : il prit même un grade et fut attaché à Guy's Hospital. Mais peu à peu il se dégoûtait de la médecine : des distractions lui venaient pendant les leçons : « L'autre jour, pendant le cours, écrivait-il à un ami, un rayon de soleil entra dans la chambre et avec lui toute une troupe de créatures qui flottaient dans la lumière,

et elles m'entraînèrent avec elles vers Obéron et le pays des fées. » Peu à peu, les visites des esprits se firent plus fréquentes. Keats finit par céder à leur appel. Son caractère impressionnable le rendait, d'ailleurs, impropre à l'exercice de la médecine, et les opérations le faisaient trembler. Enfin, il avait formé récemment d'intéressantes et utiles relations littéraires qui allaient achever de l'engager dans une voie nouvelle.

Au premier rang de ces dernières, il faut citer un écrivain qui prit rapidement une grande influence sur la direction de sa vie et de ses idées : je veux parler de Leigh Hunt, surtout connu à l'étranger par le livre qu'il publia, en 1828, sur lord Byron. Leigh Hunt était, vers 1817, une manière de personnage littéraire et politique. Vif, audacieux, séduisant, grand remueur d'idées, Hunt personnifiait les tendances libérales et françaises, qui, après avoir suscité en 1789 l'enthousiasme du monde lettré, étaient tombées, depuis les excès de la Révolution et depuis Napoléon, dans un discrédit presque universel.

Il eut une réelle action sur Keats. A ce moment de sa vie, Keats était robuste, confiant dans son avenir, ami du plaisir et de la société : « Il était, nous dit un de ses camarades de ce temps, de l'école sceptique et républicaine, se faisait l'avocat des nouveautés qui se répandaient alors et critiquait volontiers les institutions établies. » D'ailleurs, cette fièvre de libéralisme fut courte : la politique n'a jamais tenu une grande place dans sa vie. Il est l'un des rares poètes de ce temps, peut-être le seul sur qui la Révolution n'eut aucune influence. A la différence d'un Shelley ou d'un Byron, il s'est tenu tout à fait à part des grandes

luttes contemporaines. Aussi bien que Shelley, il a maudit les tyrans et attendu l'heure du relèvement des peuples; mais cet espoir n'est pas entré dans sa poésie. Il a tenu obstinément séparés ces deux domaines de sa pensée et n'a jamais permis à la politique d'empiéter sur l'art.

En revanche, il a combattu aux côtés de Leigh Hunt dans la bataille littéraire. Comme lui, il méprisait Pope et se nourrissait de Spenser. Comme lui, il voyait dans la poésie une œuvre surtout d'imagination, l'art d'évoquer de belles formes en vers sonores et brillants. Il se croyait tenu, vers ce temps, de lancer, lui aussi, sa déclaration de guerre à ce qu'on nommait dédaigneusement, autour de lui, l'école française, celle des Pope et des Dryden. Parlant des poètes du XVIII[e] siècle, il s'écriait en vers ronflants : « Mille artisans de vers portaient alors le masque de la poésie. Race maudite et impie, qui blasphémait le dieu brillant de la lyre et qui n'en savait rien! Non, ils allaient, brandissant un pauvre étendard décrépit, orné de misérables devises et portant en grandes lettres le nom d'un Boileau! » Ces colères juvéniles, d'ailleurs, lui passèrent vite. Si le romantisme anglais n'avait jamais eu d'autre théoricien que Keats, si Wordsworth n'avait pas écrit ses graves et fameuses préfaces ni Coleridge sa *Biographia literaria*, la cause de la réforme poétique eût été bien compromise. Au fond, Keats tenait peu aux théories. Il n'a jamais eu l'ardeur du prosélyte ni le feu de l'apôtre. Il fut, et, s'il avait vécu, il serait probablement resté un poète avant tout personnel, peu soucieux des liens de coterie et d'école, profondément dédaigneux des suffrages du grand public, et ne reconnaissant d'autre juge de

son orgueilleuse imagination que sa propre croyance intime dans la beauté absolue.

Vers le même temps où il se liait avec Hunt, Keats rencontrait le peintre Haydon, nature enthousiaste, exubérante et passionnée, qui se croyait destiné à être le plus grand peintre de l'Angleterre et qui devait finir, après une vie orageuse, par se tuer misérablement en 1846. Rien n'est plus curieux que son journal et que ses lettres, pleines d'une sorte d'exaltation mystique.

Il lui arrivait, un soir, de s'asseoir devant son pupitre et d'écrire à son ami : « Mon cher Keats, considérez cette lettre comme secrète et comme sainte. — Souvent je me suis assis près de mon feu après un jour d'effort, comme le crépuscule tombait et qu'un voile de gaze semblait obscurcir toute chose, et j'ai rêvé sur ce que j'avais fait et sur ce que je ferais encore, dans une ardeur brûlante, jusqu'au moment où, rempli de délire, je voyais les figures des morts puissants envahir ma chambre, et je tombais à genoux et priais le grand Esprit que je fusse digne d'accompagner ces êtres immortels dans leurs gloires immortelles; et alors j'ai vu chacun d'eux sourire en passant au-dessus de moi et agiter la main en signe d'encouragement. » Le culte des grands hommes était l'un des articles de foi du petit cénacle dont faisaient partie Haydon et Keats. Malheureusement pour Haydon, ses rêves de gloire l'ont trompé. Son meilleur titre est d'avoir révélé au public anglais et à son ami la vaeur des sculptures du Parthénon, rapportées de Grèce par lord Elgin. — Avec tous ses défauts, avec sa rhétorique, son ton déclamatoire, sa personnalité débordante, Haydon n'en a pas moins été un utile

ami pour Keats. Il l'a soutenu dans plus d'une défaillance, mais surtout il l'a initié à la beauté de la sculpture grecque.

Si à Leigh Hunt et à Haydon on ajoute quelques jeunes gens, comme Cowden Clarke ou John Hamilton Reynolds, qui plus tard se firent un nom honorable dans les lettres, et Shelley, que Keats rencontra plusieurs fois en 1817, mais pour lequel il ne se sentit jamais une grande sympathie — leurs natures étaient trop foncièrement différentes, — on connaîtra les principaux membres du cercle où il vivait. Encouragé par eux, il se décida à publier, en mars 1817, son premier volume, qui parut sans autre titre que celui de « *Poèmes*, par John Keats ». Le livre n'eut aucun succès. En 1817, l'attention du public anglais était toute à Thomas Moore, à Walter Scott, à Byron surtout, qui venait de quitter l'Angleterre avec éclat pour n'y revenir jamais. Elle ne daigna pas se tourner vers l'œuvre de ce débutant.

Keats n'était pas homme à se laisser arrêter par un premier échec. Il se remit sans tarder au travail et, afin de trouver le loisir et la solitude qu'il jugeait nécessaires, il partit, en avril 1817, pour l'île de Wight. On peut dire qu'à partir de ce jour jusqu'à celui où il rencontra Fanny Brawne, la poésie fut toute la vie de Keats. Toutes ses lettres nous le montrent en proie à une préoccupation dominante, la littérature. Pour un peu, on serait tenté de trouver cette maîtresse bien exigeante, tant elle l'absorbe et le rend indifférent à tout ce qui n'est pas elle. Dès son arrivée à Wight, il écrit à Reynolds : « Je sens que je ne puis plus me passer de la poésie, de la poésie éternelle : il ne me suffit pas de la moitié du jour, — il me faut

tout le jour. J'ai commencé avec un peu, mais l'habitude a fait de moi un léviathan. J'étais tout frémissant de n'avoir rien écrit depuis quelque temps : le sonnet ci-contre m'a fait du bien; j'en ai mieux dormi la nuit dernière. Pourtant, ce matin, je n'en vaux guère mieux... Je vais me mettre immédiatement à mon *Endymion*, que j'espère avoir un peu avancé avant votre arrivée... » Toute sa correspondance est de ce ton; on sent un homme que son art a pris entièrement. Pendant ces années de début, ç'a été sa grande, son unique affaire que son *Endymion*. La poésie a été comme une fièvre continue qui ne l'a quitté qu'avec la vie.

C'est ainsi, encouragé et soutenu avec un touchant dévoûment par ses deux frères, qu'il passa l'année 1817 et la première moitié de 1818, travaillant sans relâche, allant s'établir successivement, après avoir quitté Wight, à Margate et à Canterbury, à Hampstead et à Oxford, à Burford Bridge et à Teignmouth dans le Devonshire, fréquentant Lamb, Wordsworth et Hazlitt et préparant son poème, qu'il publie enfin au printemps de 1818.

Keats n'était pas content de son œuvre : avant même qu'elle fût terminée, il écrivait à un ami : « J'ai très médiocre opinion de mon poème, et le reprendrais d'un bout à l'autre si je n'étais fatigué du sujet, et si je ne pensais mieux employer mon temps en écrivant une nouvelle fiction que j'ai en vue pour l'été prochain. Rome n'a pas été bâtie en un jour, et tout le bien que j'attends de mon travail de cet été est le fruit de l'expérience que j'espère recueillir dans mon prochain poème. » Mais ce qu'il n'éprouvait aucune peine à se dire à lui-même et à quelques amis qu'il

regardait comme ses juges naturels, il lui en coûtait infiniment de le dire au public : non par vanité, mais parce qu'il estimait sincèrement que la majorité des lecteurs est incapable de se rendre compte de la valeur d'une œuvre d'art. « Je n'ai pas le moindre sentiment d'humilité devant le public, ni d'ailleurs devant rien au monde, sauf — (ici une déclaration à la Haydon) — devant l'Être Éternel, le principe de la beauté et la mémoire des grands hommes... *Je ne puis m'empêcher de regarder le public comme un ennemi*, auquel je ne puis m'adresser sans un sentiment d'hostilité. Je sauterais du haut de l'Etna s'il s'agissait d'un grand service à rendre au peuple ; mais je hais toute popularité insipide. » De fait, aucun écrivain de ce siècle n'a fait moins d'efforts pour vivre de la vie d'autrui, pour se mettre à la portée de ses lecteurs, pour sortir de soi et de sa conception hautaine de la poésie : et cependant, ce même Keats a fait, dans la préface de ce même *Endymion*, cet aveu de ses faiblesses : « Sachant, dit-il, la manière dont ce poème a été écrit, ce n'est pas sans un sentiment de regret que je le publie. Ce que je veux dire sera très clair pour le lecteur, qui ne peut manquer d'y remarquer une grande inexpérience, un manque de maturité et tous les défauts qui caractérisent un essai fiévreux plutôt qu'une œuvre achevée » : et plus loin, faisant allusion à l'âge de l'auteur : « L'imagination d'un enfant est saine, et l'imagination mûre d'un homme est saine ; mais il y a un moment de la vie, entre ces deux termes, où l'âme fermente, où le caractère n'est pas formé, où le chemin de la vie n'est pas tracé, où l'ambition a la vue trouble. »

On me pardonnera ces citations multipliées. Elles

doivent éclaircir un point contesté d'histoire littéraire. Pour beaucoup de lecteurs, le nom de Keats n'a évoqué pendant longtemps qu'un souvenir : celui d'un poète délicat et souffreteux qu'un article de revue a fait mourir de douleur. Cette légende a désormais fait son temps. A vrai dire, *Endymion* tomba avec éclat. En août 1818, le *Blackwood Magazine*, dévoué à un groupe d'hommes de lettres ennemis de Leigh Hunt, notamment à Walter Scott, saisit cette occasion d'infliger une correction éclatante à l'un des disciples favoris du maître. L'article qui y fut publié, et qui est vraisemblablement de Lockhart, le futur gendre de Walter Scott, est pis qu'une grossièreté : c'est une sottise.

Faisant allusion aux premières études de Keats, l'auteur concluait en ces mots : « Mieux vaut être un apothicaire affamé qu'un poète affamé : ainsi retournez à votre boutique, monsieur John! retournez à vos emplâtres, à vos onguents. Mais, au nom du ciel, jeune Sangrado, soyez un peu plus ménager des soporifiques dans votre profession que vous ne l'avez été dans vos vers! » Le mois suivant, un article de la même violence parut dans la *Quarterly Review*, le journal redouté et écouté de Gifford : « Si quelqu'un, y était-il dit, avait le courage d'acheter cette *Fiction poétique* et la patience (que nous n'avons pas eue) d'aller au delà du premier livre, et le bonheur (que nous n'avons pas eu non plus) d'y trouver un sens, nous le conjurons de ne pas nous laisser ignorer ce succès... » Le coup était rude pour un débutant. Tous ses amis crurent Keats gravement atteint. Aussi, quand il mourut à Rome, moins de trois ans après, Shelley, Byron, d'autres encore, attribuèrent-ils sa

fin à l'accueil brutal fait à son premier poème. Dans son indignation généreuse, l'un écrivit cette magnifique élégie d'*Adonais*, le plus admirable hommage qui ait jamais été rendu par un poète à un poète, dans laquelle il vouait ceux qu'il appelait ses assassins à une éternelle infamie. L'autre, dans une strophe de *Don Juan*, presque aussi ironique pour le poète que pour ses critiques, contribuait à affermir cette même légende, qui devait rester pendant plus d'un quart de siècle un des lieux communs de la critique littéraire, jusqu'au jour où la publication des lettres de Keats en fit bonne justice.

Certes, il n'eût pas été auteur, s'il fût resté insensible à d'aussi violentes attaques. Même il eut, dans le premier moment, une impression de dégoût et parla de renoncer à la littérature. Mais cet abattement fut court. « Les critiques que je me fais à moi-même, écrivit-il, m'ont fait sans comparaison plus de mal que celles des revues... Ce n'est qu'une question de temps : je crois que je serai parmi les poètes anglais après ma mort. » Et, sans tarder, il se remit à l'œuvre.

II

Je trouve dans une lettre de Keats un mot qui résume assez bien toute cette première période de sa vie poétique : « Oh ! qui me donnera, s'écrie-t-il, une vie de sensations plutôt que de pensées ? » De fait, c'est la sensation, ou, si l'on veut, le sentiment qui tient la première place dans cette jeunesse de Keats : ce qui y manque le plus, ce qu'il semble avoir évité

avec autant de soin que d'autres ont mis d'ardeur à le poursuivre, c'est la pensée. Voyez-le, tel que l'ont peint, à cette époque, Haydon et Leigh Hunt : petit, nerveux, le cou jeté en avant, comme dans une attente continuelle, les traits mobiles, la bouche grande et frémissante, le front large, le regard profond et brillant, « l'œil d'une prêtresse de Delphes qui a des visions ». Toute son apparence dénote un être prompt à s'émouvoir, à jouir, à souffrir. Il a l'imagination vive et sensuelle. Un jour, pour mieux apprécier, comme il dit, « la délicieuse fraîcheur du vin de Bordeaux dans toute sa gloire », il se couvre la gorge et la langue de poivre de Cayenne. Une autre fois, il écrit des vers en tenant un fruit dans sa bouche. L'excitation des sens lui est un moyen d'activer la faculté poétique. « Qu'on me donne des livres, des fruits, du vin de France, un beau temps, et un peu de musique dans la campagne, jouée par un musicien inconnu,... et je suis homme à passer tout l'été tranquillement, sans me soucier beaucoup du gros roi de France, de notre gros régent ou du duc de Wellington. » Keats est plein de vers savoureux, parfumés et lumineux. Personne n'a décrit mieux que lui, avec un soin et une prédilection plus marqués, les impressions du goût et du toucher. Personne n'a eu un vocabulaire plus luxueux pour tout ce qui est des sens. Il abonde en mots rares et cherchés pour décrire les odeurs, les sons, les couleurs. Beaucoup de ses courtes pièces ne sont faites que de sensations, notées dans une langue singulièrement précise et riche.

L'idée ne lui venait pas qu'une sensation pût être chose moins relevée qu'un sentiment ou une idée :

il avait, devant de belles formes, de beaux sons, de belles couleurs, ce tressaillement de l'artiste dont l'âme est comme envahie d'un coup et qui ne songe ni à régler ses impressions ni à les raisonner. Même l'extase a toujours chez lui quelque chose de la pâmoison, et dans ceux de ses poèmes qui semblent, à première vue, les plus éloignés de toute réalité, souvent une impression sensuelle vient rompre brusquement la trame éthérée des rêves. Dans l'*Ode* fameuse *au rossignol*, c'est ce cri de désir :

Oh! qui me donnera une gorgée d'un vin — longtemps refroidi dans la terre profonde, — d'un vin qui sente Flora et la campagne verte, — la danse, et les chansons provençales, et la joie que brûle le soleil? — Oh! qui me donnera une coupe pleine du chaud Midi?

Tous les témoignages de ses amis s'accordent à le représenter comme le plus sensible, et, si je puis dire, le plus frémissant des hommes. Devant un beau paysage, devant un rayon de soleil ou de lune, il n'était plus son maître. Lui, si calme, si rassis dans la conversation, devenait, dans la campagne, semblable à un homme ivre. Haydon nous dit que le bourdonnement d'une abeille, la vue d'une fleur, le miroitement du soleil faisait trembler tout son être : ses yeux brillaient, sa joue s'échauffait, ses lèvres frissonnaient. Il nous a décrit lui-même, dans un beau sonnet, la joie qu'il trouvait à quitter la ville, à s'élancer librement dans la campagne, en pleine nature, à se laisser tomber dans les herbes drues, et là, couché tout de son long, à lire « une débonnaire et douce histoire d'amour »; puis à regarder les nuages vaguer au ciel et passer, entièrement heureux, la journée, s'écou-

lant « comme une larme d'ange, qui tombe dans l'éther lumineux silencieusement ».

« La poésie de la terre n'est jamais morte », dit-il ailleurs. Il l'a comprise, cette poésie, avec l'emportement et les ardeurs d'un amant. Il a mis de la sensualité dans son adoration du soleil et du midi, de cette patrie idéale où il n'était pas né et qu'il ne devait voir que pour y mourir.

De même, une noble action, une belle pensée, en vers harmonieux, retentissait dans toute sa personne : sa bouche frémissait et ses yeux se remplissaient de larmes. Une fois, il lui arrive de lire l'épisode de Paolo et de Francesca dans la *Divine Comédie* : aussitôt il a un rêve qui le transporte : « Ce fut, dit-il, l'un des plaisirs les plus vifs de ma vie. Je flottais dans l'atmosphère tourbillonnante, comme il est dit dans le poème, avec une belle créature, dont les lèvres étaient jointes aux miennes, à ce qu'il me semblait, pour un siècle; et, au milieu de ce froid et de cette obscurité de l'enfer, j'avais chaud; des arbres éternellement fleuris s'élevaient, et nous nous reposions sur eux avec la légèreté d'un nuage, jusqu'à ce que le vent nous emportât ailleurs... Oh! puissé-je rêver ainsi toutes les nuits! »

Keats a été avant tout, dans sa première jeunesse, l'homme de ses impressions. Il a conçu le poète comme un être mobile et docile, jouet complaisant des choses du dehors, une âme semblable à une flamme vacillante, se courbant au moindre souffle. La faculté de sentir et d'imaginer des sensations est prépondérante en lui. Elles retentissent si vivement en sa nature qu'il n'a ni le temps ni le désir de les régler et qu'il se laisse emporter à l'impression du moment

sans tenter de résistance. On ne peut s'empêcher de songer, quand on essaie de se rendre compte de son imagination, à ces fontaines merveilleuses qu'il a décrites dans *Endymion*, qui se transforment instantanément en mille objets divers et revêtent mille formes inattendues. Voici que l'onde mobile prend la forme d'un saule pleureur, puis celle d'une naïade, puis c'est un cygne que ce féerique jet d'eau, puis il devient un chêne majestueux, et le voici enfin qui s'épanouit, au souffle du vent, en une cathédrale gothique.

Cette sensibilité si vive l'a fait beaucoup souffrir. Si riche qu'on suppose une organisation de ce genre, elle est toujours sujette à des heures de lassitude et de vide. Quand l'enchantement cessait, quand la faculté poétique s'arrêtait pour quelques heures, personne n'était plus inquiet, plus découragé, plus dépourvu de ressort : « En vérité, écrit-il un jour, j'ai le tempérament horriblement maladif,... c'est là, sans aucun doute, le grand ennemi et la pierre d'achoppement que j'ai à craindre. » Ce que ne pouvaient faire ici le *Blackwood Magazine* ni la *Quarterly Review*, Keats se chargeait de le faire lui-même. Son imagination tombait avec sa sensibilité. N'étant plus provoquée ni surexcitée, elle se refusait à produire. En de pareilles heures, il sentait grandir en lui une révolte : il était né, disait-il, pour être un ange rebelle, et l'occasion seule lui avait manqué. Il s'avouait avec rage que le moindre obstacle provoquait en lui des colères « dignes d'une tragédie de Sophocle ». Il devenait soupçonneux et méfiant : « J'ai passé ma vie, disait-il une fois, à soupçonner tout le monde. »

Il faut ajouter bien vite, à son honneur, qu'il n'en a jamais rien laissé percer au dehors : nul n'a été plus généreux et plus noble dans ses relations avec ses amis. Mais la souffrance intérieure n'en était pas moins vive, et la plaie ne s'est jamais entièrement fermée. A force d'ouvrir son âme indistinctement à toutes les impressions fugitives, il en était venu à ne plus distinguer entre les maux légers et les graves, entre les imaginaires et les réels. Même, les douleurs imaginaires le frappaient plus vivement que les autres, et il le constatait avec mélancolie. Quand son frère se maria et quitta l'Angleterre, il écrivait à un ami intime : « Le départ de mon frère pour l'Amérique ne me cause pas la moindre excitation, et je me sens un cœur de pierre quand je pense à son mariage. » Il se reprochait durement cette froideur involontaire. Il s'en voulait de n'être pas plus ému, plus prompt à compatir aux malheurs de ceux qu'il aimait, à se réjouir de leurs joies. Il tenait à se confesser franchement à son ami Bailey sur ce point : « S'il vous arrivait de constater de la froideur en moi, ne l'attribuez pas à un manque de cœur,... car je vous assure qu'il m'arrive parfois de ne pas sentir l'influence d'une passion ou d'une affection pendant toute une semaine, et aussi longtemps que cet état dure, j'ai des soupçons sur moi-même et sur la vérité de mes sentiments à d'autres moments : je les considère alors comme de stériles larmes de tragédien. » Pour qui a pratiqué Keats et a vécu dans l'intimité de sa pensée, un pareil aveu est lui-même presque tragique.

Mais on se tromperait fort si l'on cherchait l'écho de pareilles souffrances dans ses vers. Outre son

orgueil naturel qui lui interdisait des épanchements de ce genre et qui lui a fait cacher même à ses meilleurs amis un amour qui l'a tué, il croyait, au moment où il écrivait *Endymion*, que la muse ne doit jamais être la confidente des douleurs du poète. Que m'importe, à moi lecteur, d'où vous sont venus vos imaginations et vos rêves? Que m'importent les larmes et les abattements dont vous avez payé le droit de m'éblouir par des formes belles et des vers sonores? La poésie n'a pas pour rôle d'émouvoir par la peinture de nos souffrances et de nos joies communes. Elle est une création de scènes idéales et de personnages imaginaires, auxquels on n'a le droit de demander qu'une chose, qui est de donner l'impression de la beauté.

L'homme le moins capable d'avoir écrit *Childe Harold*, c'est Keats. Celui de tous les poètes anglais qui fait le plus songer à l'auteur de la *Reine des fées*, c'est l'auteur d'*Endymion*.

La mythologie grecque fournissait un cadre merveilleux pour le developpement d'un pareil don. Nulle part, Keats ne devait trouver plus de faciles et charmantes occasions de personnifier l'adolescence inquiète, la beauté triomphante et l'amour, « dieu du sang qui brûle, des cheveux défaits, des seins nus qui palpitent ». Cette Grèce des contemporains de Shakespeare, des Marlowe, des Greene et des Herrick, cette Grèce qu'il voyait à travers quelques imitateurs de Lycophron et de Callimaque, cette Grèce un peu conventionnelle qu'il reconstituait d'après Lemprière, tel a été le point de départ de Keats. Il ne savait pas le grec; il n'a cherché les éléments de son *Endymion* ni dans Théocrite, ni dans Apollonius de Rhodes, ni dans Lucien ou Pausanias, qui ont tous parlé de cette

même légende. Sur quelques éléments empruntés à Lemprière et aux poètes du XVIe siècle il a brodé une fable, à laquelle viennent s'en mêler plusieurs autres : celles de Pan, celle de Vénus et Adonis, celle d'Alphée et d'Aréthuse, celle de Glaucus et de Scylla. De tout cela, enrichi et développé, il a formé une œuvre éclatante, luxuriante et débordante, où l'imagination prédomine aux dépens de la pensée.

Sur les flancs du Latmos, dans une forêt, des bergers célèbrent la fête de Pan. Le poète nous décrit longuement la pompe des cortèges et des cérémonies religieuses. Il y a beaucoup de fraîcheur et de charme dans ce début : il y a aussi, pour tout dire, un peu de mièvrerie : ces vierges pâlissent et tremblent trop aisément; ces bergers « bien vêtus » et portant « des flûtes à bout d'ébène » nous font songer à des bergers d'églogues, dans le goût du siècle précédent. Il me semble qu'on n'a pas assez noté les origines de la poésie de Keats : elle n'est pas si entièrement originale qu'on veut bien le dire. Comme il y a du Parny en Chénier, il y a du Beattie en Keats.

Cela dit, il faut ajouter bien vite que ni Beattie ni Thomson ni aucun prédécesseur de Keats n'eût écrit ce magnifique hymne à Pan, qui est comme la perle du premier livre :

O toi qui écoutes le bruit sec que font les ciseaux, — tandis que, de temps à autre, vers ses compagnons tondus — un bélier s'en retourne en bêlant; toi qui sonnes du cor, — quand les sangliers au sauvage boutoir, qui ruinent les tendres épis, — mettent en rage notre chasseur; toi qui, de ton souffle, protèges nos fermes, — pour en écarter les nielles et tous les maux qu'amène la tempête; — auteur étrange de bruits indéfinissables, — qui viennent, s'éteignant, par les vallons, — et se meurent tristement sur les landes stériles; — gardien redoutable des portes mystérieuses — qui con-

duisent à l'universel savoir; regarde, — fils puissant de Dryope, — tous ceux qui sont venus t'offrir leurs vœux, — le front ceint de feuillage!

Il y a déjà dans tout ce passage ce sentiment profond d'une certaine mythologie grandiose et voilée, peut-être moins grecque qu'on ne le suppose, mais à coup sûr infiniment poétique, et dont le *Centaure* de Maurice de Guérin peut nous donner en France quelque idée.

Même beauté somptueuse dans le récit d'une jeune Indienne, qui conte comment elle a suivi, dans sa course errante, le dieu Bacchus :

Par-dessus les larges rivières et les hautes montagnes, nous allions; — et, sauf quand Bacchus se retirait dans sa tente de lierre, — haletants, bondissaient le tigre et le léopard, — avec les éléphants d'Asie; — en avant allaient ces myriades d'êtres, chantant et dansant, — avec les zèbres rayés, les chevaux lustrés et fringants de l'Arabie, — les alligators aux pieds palmés, les crocodiles, — portant sur leurs dos écaillés, en files, — des enfants potelés et rieurs, imitant la manœuvre — des matelots et le labeur des robustes galériens: — avec des avirons pour jouets, et des voiles de soie, ils glissent, — insouciants du vent et de la marée...

J'ai vu l'Osirienne Égypte s'agenouiller — devant la couronne de vigne tressée! — J'ai vu l'Abyssinie aride se lever et chanter — au bruit des cymbales d'argent! — J'ai vu le vin triomphant abattre de ses chaleurs — la vieille et sauvage Tartarie! — Les rois de l'Inde abaissent leurs sceptres ornés de joyaux, — et, de leurs trésors, ils répandent une grêle de perles; — du haut de son ciel mystique, le grand Brahma gémit, — et tous ses prêtres se lamentent, — devenus tout pâles devant le regard du jeune Bacchus [1].

Le défaut du poème, c'est qu'il n'y a, en vérité, ni plan, ni idée maîtresse. C'est une suite de tableaux brillants, les uns charmants, les autres vagues, dont

1. *Endymion*, book IV.

le sens final nous échappe. Car enfin, qu'est-ce que le poème d'*Endymion*? Est-ce une pure féerie? Est-ce une allégorie? Est-ce un poème philosophique à la façon de l'*Alastor* de Shelley? Est-ce tout cela à la fois?

« La poésie, dit Keats, doit venir aussi naturellement que les feuilles aux arbres, ou ne pas venir » : il y a ici un don tout spenserien pour créer et combiner des formes et des couleurs, — quelque chose comme le talent d'un peintre qui aurait méconnu sa vocation et se serait fourvoyé dans la poésie. Mais il y a bien des longueurs et bien des bavochures. Keats lui-même comparait l'esprit de l'auteur d'*Endymion* « à un jeu de cartes éparpillé ». Ce qui lui manquait encore en 1817, c'était donc cette parfaite possession et sobriété de l'imagination qu'il devait acquérir dans *Hyperion*.

Mais il lui manquait autre chose encore : à savoir, un peu de philosophie. Car il importe de constater, pour détruire une illusion encore commune, que si *Endymion* n'est pas une pure féerie, il n'est rien. On nous dit, il est vrai, et M. Sidney Colvin semble croire, qu'il y a une pensée morale cachée sous cette trame brillante. Endymion personnifierait l'âme humaine en quête de la beauté éternelle, et ce serait une sorte de mythe, assez semblable à celui de Psyché, que cette longue poursuite, à travers quatre livres, d'une déesse toujours fuyante. Mais si Keats a jamais songé (ce que je ne crois pas, car il n'en est nulle part question dans ses lettres) à un mythe de ce genre, il faut avouer qu'il a pris un soin extrême de le dissimuler. Dans un poème philosophique, il faut des personnages philosophiques : un Faust ou un Méphistophélès, un Manfred ou un Prospero. Or je vois bien, dans *Endymion*, des divinités, des nymphes et des bergers; mais

qui définira le caractère du seul personnage proprement dit? qui trouvera rien d'humain, c'est-à-dire de philosophique, dans Endymion?

« La musique de ce nom est comme entrée dans mon être », dit Keats. Mais quelques syllabes harmonieuses ne font pas un caractère. Le besoin vague d'aimer une déesse ne constitue pas un personnage. Endymion, qu'on ne s'y trompe pas, n'est pas un frère de Manfred ou de René; son mal n'est pas le *Weltschmerz*; sa tristesse ne vient pas d'un effondrement de ses croyances. Toute cette mythologie n'est pas, comme dans le *Prométhée* de Shelley, un voile transparent dont le poète a couvert des mots plus modernes. Elle n'a point de sens caché; elle n'est pas un symbole. Nous ne savons pas pourquoi ces dieux pleurent et souffrent. Cette nature même qu'on nous décrit est trop loin de nous; elle est trop uniformément merveilleuse pour nous intéresser. Keats ne l'a pas conçue, à la façon de Woodsworth, comme un reflet de Dieu, ou à la façon de Shelley, comme la plus belle manifestation de la raison parfaite. Il a vu cette nature idéale avec des yeux de pur artiste, comme un sculpteur contemplerait un beau corps. Il s'est amusé de cette vision, sans lui chercher de sens caché; et c'est pourquoi sa poésie n'est faite que pour un petit nombre d'hommes, capables de sensations extrêmes et prolongées comme les siennes, capables surtout de n'y chercher qu'un plaisir de l'imagination, non de l'esprit.

Pour le commun des lecteurs, *Endymion* sera toujours un rêve impalpable, une ombre flottante qu'on veut éteindre et qui glisse entre les doigts. L'action s'en déroule dans un pays magique, d'où l'homme est

absent et où règne comme un clair-obscur continu. Les enchantements y succèdent aux enchantements, les merveilles aux merveilles, et pourtant l'intérêt languit, — et, faute d'un sentiment simple, on en vient, dans ce conte des *Mille et une Nuits*, à regretter Scheherazade.

III

La vie devait se charger, dans l'année qui suivait la composition d'*Endymion*, de ramener Keats vers un sentiment plus clair et plus net de la réalité. Mais avant même qu'elle lui eût imposé des épreuves décisives, il avait pris la résolution de se transformer. Au mois de janvier 1818, il écrivait à ses frères : « Je crois qu'un petit changement s'est fait en mon esprit dans ces derniers temps; je ne puis plus supporter d'être sans rien faire, sans m'intéresser à rien, moi qui ai été pendant si longtemps un être purement passif. » Il lit assidûment Shakespeare; il parle de demander à Hazlitt des conseils pour l'étude de la métaphysique. Il écrit à Taylor : « Je ne sais rien, je n'ai rien lu. Je veux suivre les conseils de Salomon : « Instruisez-vous, éclairez-vous. » Je m'aperçois que les jours de jeunesse sont passés. Je m'aperçois que je ne puis avoir de joie en ce monde qu'en m'instruisant continuellement. Je m'aperçois qu'il n'y a rien qui vaille la peine d'être poursuivi que l'idée de faire un peu de bien au monde. Certains le font par leur société, certains par leur esprit, d'autres à force de bonté, d'autres enfin par une sorte de faculté qu'ils ont de communiquer du plaisir et de la gaîté à tous

ceux qu'ils rencontrent... Il n'y a qu'un moyen pour moi. Mon chemin est tout tracé à travers l'application, l'étude, la pensée. Je le suivrai, et, dans ce but, je me propose de faire une retraite de quelques années. J'ai balancé pendant quelque temps entre un sens raffiné du plaisir esthétique et l'amour de la philosophie; si j'étais fait pour l'un, j'en serais heureux; mais, comme je ne le suis pas, je tournerai mon âme vers l'autre. »

Le 3 mai de la même année 1818, il écrit à son ami Reynolds une admirable lettre, qui témoigne d'une vue très claire de sa propre vie morale. Il va, dit-il, se remettre à l'étude. Il a compris qu'aucun savoir n'est ennemi de la poésie. C'est pourquoi il va refaire de la médecine. Il n'est plus à l'âge des penchants et des répugnances irraisonnés, qui ne sont au fond que puérilités. Un vrai poète doit tout comprendre, tout aimer, notamment la science; car « elle guérit de la fièvre et nous aide, en élargissant notre horizon, à alléger le fardeau du grand mystère ». Vers ce temps, il comprend *Hamlet* pour la première fois; il goûte Milton et même Wordsworth, malgré sa philosophie trop abstraite, trop peu humaine. Il commence à avoir un vrai sentiment de la peinture; il découvre Raphaël et s'éprend des primitifs italiens. Sa conception de la vie en est élargie : « Je compare, écrit-il, la vie humaine à une grande demeure contenant beaucoup de chambres, dont je ne puis vous décrire que deux, les portes des autres étant encore fermées pour moi. La première dans laquelle nous pénétrons est la chambre de l'enfance,... où nous restons aussi longtemps que nous ne pensons pas. Nous y demeurons longtemps, et,

quoique les portes de la deuxième chambre restent grandes ouvertes, laissant passer une vive lumière, nous ne nous soucions pas de nous avancer vers elles ; à la fin seulement nous y sommes graduellement attirés par l'éveil du principe pensant en nous. Nous n'entrons pas plus tôt dans la deuxième chambre, que j'appellerai la chambre de la pensée vierge, que nous sommes grisés par la lumière et par l'atmosphère. Nous ne voyons qu'agréables merveilles et songeons à nous arrêter là pour jamais, dans le plaisir. Cependant, parmi les effets que produit cet air que nous respirons, il en est un terrible : notre regard aiguisé pénètre dans le cœur et dans la nature de l'homme ; nos nerfs sentent que le monde est plein de misère et de désespoir, de douleur, de maladie et d'oppression ; par là cette chambre de la pensée vierge s'obscurcit peu à peu, et en même temps, de tous côtés, beaucoup de portes s'ouvrent ; mais elles sont toutes dans la nuit et ne conduisent qu'à la nuit... Si nous vivons et si nous continuons à méditer, nous aussi nous explorerons ces noirs passages. »

Keats, hélas ! ne devait pas aller loin dans cette exploration qu'il rêvait. Mais c'est beaucoup de l'avoir tentée, et d'avoir compris qu'il y a des étapes nécessaires dans le développement de l'âme, et comme une prise de possession très lente de l'esprit par l'esprit. De plus en plus, l'importance de l'étude de l'homme lui apparaissait. Il écrivait déjà de Teignmouth : « C'est une belle chose qu'un paysage ; mais la nature humaine est plus belle. » Cette impression ne cessa de s'accroître pendant un voyage qu'il fit, au printemps de 1818, avec un ami, en Écosse. Ce pèlerinage au pays de Burns lui fit le plus grand bien : quoique

le paysage du nord de l'Angleterre lui semblât « anti-grec et anti-charlemagnesque », comme il dit plaisamment, il lui sembla qu'il prenait, au sortir des livres, comme un fortifiant bain de nature. Sa santé, un peu ébranlée, se remettait à vue d'œil. Malheureusement, le voyage finit par un accident : il fut pris d'un mal de gorge violent qui le fit revenir précipitamment à Londres. Il y retrouva son frère Thomas gravement malade. Au mois de décembre de la même année, il le perdait.

Cette mort laissait Keats à lui-même, son autre frère étant en Amérique, et sa sœur Fanny étant gardée sévèrement par un tuteur grognon qui lui interdisait de la voir. Il alla vivre à Hampstead, dans le voisinage de Leigh Hunt, avec un ami nommé Brown.

Tout auprès habitait une veuve, Mrs Brawne, avec trois enfants, dont l'aînée, Fanny, était une jeune fille de moins de dix-neuf ans. Keats la rencontrait souvent dans une maison amie. Elle lui fit l'effet, au premier abord, d'une coquette, et voici comment il la décrit dans une sorte de journal qu'il envoyait régulièrement à son frère et à sa belle-sœur : « Elle est à peu près de ma taille, avec une jolie physionomie du genre allongé ; elle manque d'expression dans tous ses traits ; elle s'arrange pour donner bon air à ses cheveux ; ses narines sont très jolies, bien qu'elles aient l'air de souffrir ; elle a la bouche quelconque ; elle est mieux, vue de profil que de face : car en vérité elle n'a pas le visage plein, mais pâle et maigre, sans qu'on y devine un os. Sa taille est très gracieuse, comme ses mouvements ; ses bras, bien faits ; ses mains, médiocres ; ses pieds, passables. Elle n'a pas

dix-sept ans [1]. Mais elle ne sait rien; elle a une tenue scandaleuse, vole de côté et d'autre, dit aux gens de telles impertinences que le mot de « friponne » m'a échappé dernièrement : cela ne vient pas, à mon sens, d'une mauvaise nature, mais d'une envie qu'elle a d'avoir de belles manières. Je n'en suis pas moins lassé de ces façons-là, et m'en passerai désormais. »

De l'aveu de ceux qui ont connu Fanny Brawne, Keats eût mieux fait de s'en tenir à cette première impression. Avec son caractère gai et insouciant, avec son amour du plaisir et du monde, cette jeune fille aimable et superficielle était la compagne la moins propre à faire le bonheur d'un homme de sa nature. Ses amis étaient d'autant plus autorisés à compter sur son bon sens, qu'il avait jusque-là témoigné un mépris marqué pour les femmes. Écrivant d'Écosse à Bailey, il disait, peu de mois avant sa rencontre avec Fanny : « Je sens que je ne suis pas juste envers les femmes. J'essaie en ce moment de leur rendre justice : je ne puis. Est-ce parce qu'elles sont si fort au-dessous de mes imaginations d'adolescent? Quand j'étais écolier, je considérais une belle femme comme une vraie déesse... Je n'ai pas le droit d'attendre d'elles plus que la réalité... Mais n'est-ce pas extraordinaire? Quand je suis avec des hommes,... je suis libre de tout soupçon, je me sens à l'aise. Quand je suis avec des femmes, j'ai de mauvaises pensées, de l'envie, de la tristesse; je ne puis ni parler ni me taire; je suis plein de soupçons, et par suite je n'écoute rien; il me tarde de m'en aller. Il me faut absolument triompher de cela, mais comment? »

1. Elle en avait, en réalité, dix-huit et demi.

Ce que fut son amour pour cette Fanny qu'il avait d'abord dédaignée, nous l'apprenons par les lettres que M. Buxton Forman a publiées en 1878. Jamais amour ne fut plus semblable à un esclavage de la pensée et des sens. Ces lettres — je ne parle que de celles qui furent écrites avant février 1820, c'est-à-dire avant la dernière maladie de Keats — sont un long cri de passion et de désir. Il n'y est guère question que de la beauté de Fanny. Comme elle s'en plaint, il répond : « Pourquoi ne puis-je parler de votre beauté? Aurais-je pu vous aimer sans cela? Je ne puis concevoir d'autre origine de mon amour pour vous que votre beauté »; et ailleurs : « J'imaginerai cette nuit que vous êtes Vénus et je prierai, prierai, prierai votre étoile comme un païen. » Il y a plus d'un trait vulgaire dans cette correspondance, dont Keats ne sort pas précisément grandi. Mais il faut faire la part d'un caractère passionné, incapable de sentir avec mesure ou de se donner à moitié. Il lui écrit pendant une absence forcée : « Vous m'avez absorbé tout entier. J'ai, en ce moment, la sensation d'un être qui se dissoudrait; je serais infiniment misérable si je n'avais l'espoir de vous revoir bientôt... Je me suis étonné quelquefois que les hommes pussent mourir pour la religion : j'en ai frémi. Je ne frémis plus : je pourrais subir le martyre pour ma religion. — L'amour est ma religion, — je pourrais mourir pour cela, — je pourrais mourir pour vous. Ma foi est l'amour, et vous en êtes le seul article... Mon amour est égoïste. Je ne puis respirer sans vous. »

Cette passion brûlante, qui devait finir par le tuer ou tout au moins par hâter sa mort, semble lui avoir été d'abord bienfaisante. Elle l'a excité à produire.

Elle a ouvert des sources nouvelles à son génie. Elle a stimulé et activé le mouvement poétique commencé au lendemain de l'achèvement d'*Endymion*. Aucune période de sa vie n'a été plus féconde que les premiers temps de sa liaison avec Fanny Brawne.

Tous les poèmes composés dans la seconde période poétique de Keats ont tout au moins un caractère commun, qui est la perfection de la forme et ce qu'on pourrait appeler le fini dans le travail de l'imagination. De plus en plus la poésie devient grecque par le sentiment de l'ordre et par la sobriété de la conception : il y a d'*Endymion* à *Hyperion* la même distance qui sépare les passages les moins heureux et les plus touffus de Spenser, des pages les plus achevées de *Comus* ou de *Samson Agonistes*.

Trois auteurs principaux et bien différents entre eux semblent avoir surtout contribué à cette évolution de sa forme poétique : Homère, Milton et Boccace.

L'Homère de Chapman — un Homère un peu plus redondant et plus romantique que le vrai, mais majestueux encore et vraiment épique — était l'une des plus anciennes admirations de Keats. La plus connue peut-être de toutes ses pièces, celle qui figure dans toutes les anthologies, est le fameux sonnet « sur une première lecture de l'Homère de Chapman », qui date de 1816 : en lisant Homère, dit le poète,

Je fus comme un observateur des cieux, — quand une planète nouvelle vogue dans le champ de son regard, — ou comme l'intrépide Cortez, quand avec des yeux d'aigle — il contemplait le Pacifique, et que tous ses hommes — se regardaient dans le trouble d'une conjecture étrange, — silencieux, sur un pic du Darien [1].

1. *Early Sonnets : On first looking into Chapman's Homer.*

Cette influence d'Homère, combattue sans doute par celle de Spenser pendant qu'il écrivait *Endymion*, semble avoir repris toute sa force dès le commencement de 1818. Keats, à ce moment, songeait à apprendre le grec. Il y renonça, mais se mit à l'italien et lut Boccace, qui lui inspira bientôt après *Isabella*. Le *Décaméron* lui ouvrit un monde nouveau, celui de la Renaissance italienne : il lui donna aussi le sens d'une forme achevée dans le récit. Que l'on compare les narrations diffuses et surchargées d'*Endymion* avec cette charmante anecdote, si finement et nettement contée, du *Pot de basilic* : on aura la mesure exacte du progrès accompli. Enfin Milton couronna les deux influences grecque et italienne. Il lui fit comprendre la grandeur et la parfaite noblesse de la forme épique. Si Boccace est l'inspirateur des contes italiens et moyen âge, Milton est, avec Homère, la source d'*Hyperion*, ce *Paradis perdu* païen.

Une jeune fille de Messine aime un jeune homme nommé Lorenzo, employé chez ses deux frères, riches commerçants. Cet amour déplaît à ces derniers. Un jour, ils entraînent Lorenzo dans une forêt, l'assassinent et l'enterrent. La jeune fille, inquiète de son amoureux, languit et dépérit de jour en jour, jusqu'à ce qu'une nuit celui-ci lui apparaisse en songe et lui indique le lieu de sa sépulture. Elle va dans la forêt, creuse à l'endroit fatal et retrouve en effet son cadavre. Elle lui coupe la tête, l'embaume et la place dans un pot de fleurs, qu'elle garde nuit et jour près d'elle. Ses frères ne peuvent s'expliquer son affection pour cette fleur, la lui enlèvent un jour, et déterrent la tête de Lorenzo. Épouvantés de voir leur crime découvert, ils quittent Messine pour jamais, et la jeune

fille meurt de son amour. Tel est, on s'en souvient, le sujet d'une nouvelle du *Décaméron*, que Keats a emprunté, en changeant seulement le lieu de la scène.

Son récit est écrit en strophes de huit vers et se déroule avec une sorte de gaucherie voulue, qui lui donne comme un air d'antique légende. S'il y a encore de-ci de-là un peu de fadeur, l'ensemble est exquis : les contours sont nets et lumineux comme dans une toile de primitif; les images sont discrètes et appropriées; enfin il y a — chose nouvelle dans Keats et bien significative — une émotion sobre et pénétrante. Qu'on note, par exemple, cette complainte de l'ombre de Lorenzo, parlant à Isabella :

Je suis une ombre maintenant, hélas! hélas! — demeurant sur les confins de l'humaine nature, — toute seule : seule je chante la sainte messe, — tandis qu'autour de moi tintent de petits sons de vie, — et que des abeilles luisantes passent, à midi, qui volent vers les champs, — et que plus d'une cloche de chapelle sonne l'heure, — me faisant mal dans tout mon être. Ces sons deviennent étranges pour moi, — et tu es bien loin de moi, dans l'Humanité [1].

C'est comme une évocation du fantôme d'Hamlet dans cette histoire des pays du soleil. C'est aussi l'un des premiers et des meilleurs exemples de cet amour de l'étrange, du mystérieux, de l'inexplicable, qui est l'un des éléments essentiels de la poésie de Keats et l'un de ceux qu'il a le plus contribué, avec Coleridge, à introduire dans la poésie anglaise.

Le même charme pénétrant se retrouve dans *la Veille de la Sainte-Agnès*, ce chef-d'œuvre, malheu-

1. *Isabella*, strophe XXXIX.

reusement intraduisible, de ce qu'on peut appeler la « poésie du vitrail » :

Il y avait une fenêtre haute à trois arcades, — tout enguirlandée d'images sculptées, — de fruits et de fleurs et de touffes de renouée, — avec des vitres en losange étrangement travaillées, — riches en couleurs et en teintes splendides, — comme sont les damassures qui ressortent sur les ailes d'une phalène ; — et au milieu, entre mille figures héraldiques, — entre des saints noyés dans le crépuscule et de ternes blasons, — l'écusson d'un bouclier rougissait du sang des reines et des rois [1].

Tel le poème dont cette strophe fait partie. C'est un vitrail : jamais langue humaine n'a plus chatoyé dans une richesse et une splendeur uniques de style, et je doute qu'on puisse concentrer plus d'images éclatantes en quelques strophes définitives.

C'est la veille de la Sainte-Agnès : ce soir-là, dit la légende, les vierges qui se coucheront avant souper verront en songe leur amoureux, et c'est précisément à cette légende que pense, au milieu du bal, la rêveuse Madeleine, insensible à la musique « qui gémit comme un dieu souffrant ». Elle danse pourtant, mais « avec des yeux vagues et sans regards ». Cependant un ennemi de sa famille, le jeune Porphyro, éperdument épris d'elle — comme Roméo l'était de Juliette, — est entré dans le bal. Il obtient d'une vieille servante qu'elle le cachera dans la chambre de la jeune fille, et là il verra Madeleine « endormie dans le sein des vieilles légendes ». Il se cache en effet, et la jeune fille, sans soupçon de sa présence, se couche et s'endort : « Son âme s'envola, comme une pensée, jusqu'au lendemain, merveilleusement

1. *The Eve of St. Agnes*, strophe XXIV.

gardée à la fois des joies et des peines, fermée comme un missel... »

Alors Porphyro sort de sa cachette. Il dispose sur une table des épices d'Orient « qui remplissent la froide chambre d'un parfum léger ». Puis il saisit un luth et joue une vieille ballade, celle de la *Belle Dame sans mercy*. La jeune fille s'éveille : elle rêvait de son amoureux, puisque c'est la veille de la Sainte-Agnès; un instant, elle doute si elle est éveillée :

Ses yeux bleus effrayés brillaient, grands ouverts; — il tomba sur ses genoux, pâle comme une pierre que la sculpture a polie... — « Ah! Porphyro, dit-elle, tout à l'heure encore, — ta voix tremblait doucement dans mon oreille; — les vœux les plus doux la faisaient harmonieuse, — et ces yeux tristes s'éclairaient d'une lueur de spiritualité. — Comme te voilà changé! Comme tu es pâle, glacé et sombre! — Oh! rends-moi maintenant cette voix, mon Porphyro! — ces regards immortels et ces plaintes si chères!... »

« Madeleine! douce rêveuse! charmante fiancée! — Dis, puis-je être à présent ton vassal béni? — le bouclier de ta beauté, taillé en cœur et teint de vermeil? — Oh! châsse d'argent, ici je prendrai mon repos, — après tant d'heures de labeur et d'attente, — pèlerin affamé que sauve un miracle. »

Ils s'enfuient, comme des fantômes, dans l'ombre de la nuit.

Le sujet, on le voit, est peu de chose par lui-même; c'est la forme qui en fait le prix; ou plutôt, le fond et la forme se tiennnent de si près que l'une ne va pas sans l'autre; on ne sait laquelle est née d'abord, et il semble que du seul agencement des mots, à mesure que le poète écrivait, ont dû surgir de nouvelles et subtiles impressions. Chacun de ces vers veut être pesé et savouré à part. Chacun est comme chargé de couleurs et d'éclat. C'est un art nouveau, qui fait du poète l'émule du mosaïste, de l'émailleur,

du verrier. La pensée n'existe plus par elle-même; elle est sensation, image, son ou parfum. « Une idée soudaine, dira Keats, lui vint comme une rose épanouie. » Porphyro, étonné, contemple la vieille servante « comme un bambin embarrassé regarde une vieille sorcière, qui tient fermé un merveilleux livre d'énigmes, tandis que, ses lunettes sur le nez, elle est assise au coin de la cheminée ». Tout devient prétexte à imagerie et à enluminures. Tout prend forme, corps et couleur. *La veille de la Sainte-Agnès* reste une œuvre unique par la nouveauté et le brillant des images; unique aussi — et c'est dans ce contraste qu'en est le charme principal — par je ne sais quoi de vague et d'incomplet dans l'impression générale, qui laisse dans l'âme comme une plainte, et qui fait songer à ce vers énigmatique de l'*Ode sur une urne grecque* :

> Heard melodies are sweet, but those unheard
> Are sweeter.

« Les mélodies qu'on entend sont douces ; celles qu'on n'entend pas sont plus douces. »

Quelle que soit la perfection des poèmes purement narratifs et descriptifs, comme *Isabella*, ou de ce charmant récit grec intitulé *Lamia*, la gloire de Keats reposera principalement sur ce fragment d'*Hyperion* dont Byron a dit qu'il semblait inspiré par les Titans et qu'il était aussi sublime que de l'Eschyle. Si l'on voulait classer d'un mot, pour des lecteurs français, le poème d'*Hyperion*, on dirait qu'il tient, dans la littérature anglaise, la place des plus beaux fragments d'André Chénier dans la nôtre. Il y a en effet, dans *Hyperion*, la même pureté d'inspiration, la même

perfection de style, la même intelligence des sources grecques. Mais le parallèle ne doit pas être poussé plus loin. Chénier est sensuel et voluptueux : c'est un Grec d'Alexandrie; Keats est sombre et majestueux : c'est un Grec des *Perses* et du *Prométhée*. Ensuite Chénier puisait directement dans les auteurs grecs : l'imitation, en lui, touche de si près à la traduction qu'on a peine souvent à les distinguer. Rien de pareil chez Keats, qui n'a rien emprunté à aucun poète grec que la couleur générale de son œuvre. Tous deux ont remis en vogue les sujets grecs : là s'arrête entre eux la ressemblance.

Au surplus, il ne serait pas difficile de montrer que ce mot de « grec », appliqué à un poète moderne, est le plus vague des qualificatifs. Car, outre qu'il y a eu plusieurs Grèces réelles qui ne se ressemblaient pas, d'Athènes à Sparte, et de Sparte à Alexandrie, l'imagination des poètes ou des philosophes a singulièrement modifié chacune de ces Grèces historiques. Qui soutiendra que Chateaubriand ait vu la Grèce comme la voyait Flaubert, ou Walter Savage Landor telle que la peint Renan? En vérité, il n'y a pas de cadre plus commode que ce qu'on nomme l'hellénisme, et l'on est tenté parfois de se demander ce qui, avec un peu de bonne volonté, n'y rentrerait pas. L'histoire seule de la littérature anglaise est, à ce point de vue, très instructive, et j'imagine qu'il ne serait pas difficile d'écrire une histoire presque complète de la poésie en Angleterre sous prétexte d'étudier l'influence de la littérature grecque. On verrait le platonisme dominer dans Spenser et s'allier curieusement à l'esprit puritain. On verrait les contemporains de Shakespeare, poètes lyriques et épiques, imiter sur-

tout les Alexandrins et y trouver, en même temps que dans Pétrarque, comme un écho de leur euphuisme : témoin ce délicieux poème de *Héro et Léandre*, imité du pseudo-Musæus par Marlowe, témoin les pièces lyriques, si peu connues en France et si dignes pourtant de l'être, des Dyer, des Constable, des Greene, mi-italiennes, mi-grecques, charmantes dans leur fraîcheur un peu précieuse. Dans l'époque suivante, celle qui précède immédiatement la Révolution, on trouverait, entre beaucoup d'autres, ce poète si plein de Théocrite et de l'Anthologie, Robert Herrick. On arriverait ainsi à Milton, le plus remarquable et peut-être l'unique exemple de l'inspiration païenne s'unissant, dans un parfait accord, à l'inspiration chétienne : également grec dans *Comus* ou dans le *Penseroso*, et chrétien dans *Samson* ou dans *le Paradis perdu*. Dryden peut être considéré, dans ses odes, comme un disciple de Pindare. Pope, en apparence le moins grec des poètes, a traduit Homère. Ce serait peut-être pousser le paradoxe un peu loin que de faire de Thomson ou de Shenstone des disciples des Grecs : tout ce qu'on pourrait prouver, c'est qu'il y a eu une veine non interrompue d'imitation des poètes grecs depuis le XVIe siècle jusqu'au XIXe, et en conclure que Keats, après tout, n'a rien innové. Mais le bon sens du lecteur ferait justice de cette thèse. Car, comme il y a plusieurs Grèces différentes, il y a aussi plusieurs façons d'imiter les poètes grecs et de s'inspirer d'eux. Rien ne prévaudra contre l'idée que le plus grec des poètes anglais est l'auteur d'*Hyperion*.

La Grèce où il a placé la scène de son poème n'est pas le pays ensoleillé où les collines se découpent en lignes claires sur l'horizon, où la vie est douce et

sobre, où la vue est nette comme l'esprit. C'est, au contraire, le pays de la demi-teinte et du clair-obscur, une Grèce très ancienne et pourtant déjà lasse de vivre, « où le vent souffle, chargé de légendes, à travers les arbres », contrée des mystères et des religions antiques, où des dieux, « silencieux comme une urne sainte », regrettent les temps reculés où ils commandaient à la terre. Parlant du *Centaure* de Maurice de Guérin, Sainte-Beuve dit quelque part que l'auteur a voulu peindre « ces grandes organisations primitives en qui le génie de l'homme s'alliait à la puissance animale, encore indomptée, et ne faisait qu'un avec elle; par qui la nature, à peine émergée des eaux, était parcourue, possédée ou du moins embrasée dans des courses effrénées, interminables ». C'est dans une époque mythologique un peu postérieure, mais lointaine encore et mystérieuse, que se passe l'action d'*Hyperion*.

Tout au fond de la tristesse ombreuse d'une vallée, — loin du souffle salubre du matin, — loin de l'ardent midi et de l'étoile unique du soir, — était assis Saturne aux cheveux gris, immobile comme une pierre, — aussi paisible que le silence autour de son repaire : — forêts sur forêts pendaient tout autour de sa tête, — comme des nuées sur des nuées. Aucun mouvement dans l'air; — pas même autant de vie qu'en un jour d'été, — quand la plus légère graine est immobile sur la plume de l'herbe. — Mais où la feuille morte tombait, là elle reposait. — Un cours d'eau passait, sans voix, rendu plus muet encore, — à cause de sa divinité tombée, — répandant une ombre; une Naïade, parmi ses roseaux, — pressait son doigt glacé plus fort sur ses lèvres.
Le long du sable de la rive, de grandes traces de pas s'étendaient, — aussi loin que les pieds du dieu avaient erré, — et dormaient là depuis. Sur le sol détrempé, — sa main droite, vieillie, reposait sans force, indifférente, morte, — sans sceptre ; et ses yeux sans royaume étaient clos, — tandis que sa tête, courbée, semblait écouter la terre, — son antique mère, pour qu'elle le consolât encore.

Mais l'heure est venue de la révolte : la déesse Thea, épouse du Titan Hypérion, vient rendre visite au dieu tombé. Alors « le vieux Saturne leva ses yeux flétris et vit son royaume parti, et cette déesse, si belle, agenouillée », et il parle. Il sait qu'il doit être roi encore, ainsi le veulent les destins :

Saturne doit être roi. — Oui, il faut qu'il y ait une victoire éclatante comme l'or. — Il faut qu'il y ait des dieux renversés, et des sonneries de trompettes — dans un triomphe calme, et des hymnes de fête — sur les nuages d'or de la métropole, — et des voix douces proclamant ce triomphe, et des cordes d'argent — résonnant dans de creuses écailles : et il y aura — de belles choses renouvelées, pour la surprise — des enfants du ciel ; c'est moi qui ordonnerai. — Thea! Thea! Thea! où est Saturne?

Et, conduit par Théa, il va retrouver les Titans.

Cette révolte des dieux anciens contre les dieux nouveaux, de Saturne et d'Hypérion contre Jupiter, tel devait être le sujet du poème. Keats n'en a malheureusement traité que le prologue. Il nous a montré le Titan Hypérion, gardien du soleil, inconsolable de la chute de Saturne et semblable au Satan de Milton, écumant de rage dans son palais « bastionné de pyramides d'un or étincelant et que touchait l'ombre des obélisques de bronze, tandis que parfois des ailes d'aigles, que n'avaient jamais vus ni les dieux ni les hommes étonnés, l'assombrissaient ». Mais une voix mystérieuse, celle du vieux Cœlus, lui annonce que les temps sont venus. Voici le moment d'agir : qu'il aille retrouver Saturne, tandis que Cœlus veillera sur le soleil :

Alors Hypérion se dressa, et sur les étoiles — leva ses paupières courbées et les tint grandes ouvertes — jusqu'à ce que la voix cessât : et toujours il les gardait grandes ouvertes.

— et toujours c'étaient les mêmes brillantes et patientes étoiles! — Alors, inclinant lentement sa large poitrine, — semblable à un plongeur dans les mers riches en perles, — en avant il se baissa sur le rivage aérien — et s'enfonça sans bruit dans la nuit profonde.

Le poète nous a peint ensuite les Titans vaincus couchés dans leurs cavernes : « Tel un cercle morne de pierres druidiques, sur une lande abandonnée, quand la pluie froide commence à la tombée du jour, dans le triste mois de novembre ». Il nous a fait assister au grave conseil dans lequel se décide la guerre contre les dieux, et il a mis une incomparable grandeur dans cette scène : Oceanus, « dieu de la mer, sophiste et sage, — non qu'il eût fréquenté les bosquets d'Athènes, mais parce qu'il avait médité sous l'ombre des eaux », et, après lui, la déesse Clymène, conseillent la paix : que faire contre les destins qui ont donné le pouvoir aux dieux nouveaux?

Mais Encelade veut la guerre : il invoque les souvenirs des luttes anciennes et des outrages subis. D'ailleurs, tout espoir est-il perdu, et Hypérion n'est-il pas le chef puissant encore tout désigné pour la révolte? Comme il parle, une lumière se répand dans la caverne :

C'était Hypérion : sur un pic de granit — ses pieds brillants reposaient, et là il s'arrêta pour contempler — la misère que sa splendeur avait dévoilée — à l'épouvantable conscience d'elle-même. — Dorés étaient ses cheveux, courts et bouclés comme ceux d'un Numide; — royale sa forme majestueuse; ombre immense — au milieu de son propre éclat, comme la masse — de la statue de Memnon, quand le soleil se couche, — aux yeux du voyageur venant de l'Orient qui s'emplit d'ombre; — des soupirs aussi, lamentables comme la harpe de ce Memnon, — s'échappaient de sa poitrine, tandis qu'il pressait ses mains, perdu dans cette contemplation, — et qu'il se tenait debout, silencieux.

Toute la scène est d'une grandeur miltonienne, et, à vrai dire, l'influence de Milton est partout dans ce fragment d'épopée; sensible dans le caractère majestueux des scènes, elle l'est aussi dans la forme, merveilleusement appropriée au sujet par sa largeur, sa sonorité, sa puissance; même, Keats s'est fatigué de son poème précisément parce qu'il se sentait trop près de Milton; il considérait que, si Chaucer a écrit une sorte d'anglais francisé, Milton a créé une langue grécisée, également admirable en soi, mais également contraire au vrai génie de la langue nationale. Suivant lui, le mérite éminent de Chatterton avait consisté précisément à ramener le langage poétique aux voies purement anglaises, et c'est son exemple qu'il comptait suivre. Nous ne pouvons que le regretter, puisque ce scrupule l'a empêché de finir *Hyperion*.

Mais ce que nous avons suffit à nous donner un exemple du progrès que l'influence de Milton a fait faire à l'art de Keats. Au fond, le secret de cet art est dans l'union intime de deux procédés poétiques, en apparence opposés : la description et la suggestion; l'une, qui figure nettement aux yeux du lecteur la forme, la couleur, la dimension des objets; l'autre qui, dans des formules appropriées, par un agencement savant des idées ou des mots, évoque tout un monde de sentiments ou de pensées, et dont le caractère extérieur est de rester toujours dans le vague et dans le flottant. Keats tient du sculpteur grec par la netteté de la vision, la rectitude des lignes, la pureté des formes; on reconnaît à chaque page l'homme à qui Haydon avait révélé les marbres du Parthénon, et qui était resté toute sa vie comme ébloui de cette révélation. Personne n'a créé des personnages qui

ressemblent plus à des statues; lisez *Hyperion*, puis fermez le livre; cherchez à vous représenter Saturne, Thea, Asia ou Encelade : vous les verrez se détacher, dans un relief inoubliable et avec des contours aussi précis que ceux du marbre et du bronze. Mais sous cette imagination parfaite de sculpteur se cachent une pensée inquiète et un sentiment troublé. La sérénité qui caractérise l'œuvre d'un Phidias manquait à Keats, et sa vie morale a été comme en désaccord avec son imagination. De là vient que cette poésie, si semblable de forme à l'*Iliade* ou au *Prométhée* d'Eschyle, évoque tout un monde plus moderne d'idées. C'est comme un paysage des bords de la Méditerranée avec des échappées inattendues, au détour d'une route, sur quelque contrée septentrionale; c'est — suivant un mot de Keats — un écho du Midi qui résonne dans le vent du Nord.

Ce qui distingue *Hyperion* des précédents poèmes, ce qui en fait la supériorité propre, c'est la conception des caractères. Nous ne sommes plus ici en face d'ombres flottantes et fugitives comme dans *Endymion*. Nous nous trouvons en présence de personnages, qui, pour être mythiques, n'en sont pas moins vivants. De même que nous pouvons nous représenter leurs formes, de même nous pouvons évoquer leurs âmes; nous connaissons et comprenons Encelade, Hypérion, Oceanus. Quoique dieux, nous les sentons près de nous par leurs passions et leurs joies. Ils vivent, souffrent, s'agitent comme nous; au lieu qu'il nous était impossible, dans *Endymion*, de nous intéresser à l'action, nous trouvons dans *Hyperion* un drame qui nous touche. Or il n'y a point de drame sans personnages. Keats a compris que pour rendre

la vie à la mythologie grecque, il fallait prêter à chacun de ces dieux les intérêts, les ambitions, les révoltes de l'homme.

Il est donc moins paradoxal qu'on ne croirait de dire qu'en s'intéressant aux dieux de la Grèce, il commençait à s'intéresser à l'humanité.

IV

Keats est mort au moment où une évolution se faisait dans son esprit, où il avait commencé à se rendre un compte plus exact de la nature et des conditions de la poésie. Il ne faut donc pas demander à ce qui nous reste dans ses œuvres de vues critiques sur la littérature et sur l'art plus de cohésion qu'il n'y en a réellement. Mais l'œuvre d'un grand poète, si impersonnelle qu'on la suppose dans la forme, est un témoignage par elle-même. Il se dégage de celle de Keats une notion particulière de la poésie.

Une conception étrange, aussi contraire que possible aux idées antiques, mais qui a fait son chemin dans les esprits depuis un siècle, en est le point de départ.

« Les hommes de génie, lisons-nous dans une de ses lettres, n'ont point d'individualité, point de caractère propre.... *Le poète n'est pas lui-même : il n'a point de moi; il est tout et il n'est rien; il jouit de la lumière et de l'ombre; il vit par bouffées....* Quand je suis dans une chambre avec d'autres personnes, l'identité de chacune d'elles se met à exercer une pression sur moi, si bien que je suis en très peu de temps annihilé. » Faites, si vous le voulez — puisqu'il

s'agit d'une lettre intime, — la part de la boutade. Il reste une idée à laquelle il tenait et dont il a tiré complaisamment, pendant la première partie de sa vie, des conséquences singulières. Si le poète ou, plus généralement, si l'artiste est un être avant tout passif, s'il doit se livrer à tous les souffles et à toutes les impressions, il suit de là qu'il se fera un principe d'écarter soigneusement de son âme tout ce qui pourrait en diminuer la souplesse et la sensibilité. Il sera amené ainsi à considérer toute espèce d'opinion, suivant le mot de Renan, comme une « ankylose » de la pensée. Il admettra que « le seul moyen de fortifier ses facultés est de n'avoir d'opinion sur rien, de faire de son esprit un libre passage pour toutes les idées ». Il résistera donc de son mieux à ce besoin vulgaire de fixer son jugement; il comprendra que le don éminent des grands poètes, d'un Shakespeare, par exemple, est précisément « sa faculté de demeurer dans l'incertitude, le mystère, le doute », sans aucun désir factice d'en sortir; le monde inconsistant des sensations et des sentiments lui suffira. Il aura en horreur les poètes moralistes et métaphysiciens. Il contestera à Wordsworth le droit de nous exposer en vers le fruit de ses méditations et de nous mettre, en quelque sorte, « la main au collet ». Car « Sancho Pança est aussi capable que n'importe qui d'imaginer une sorte de voyage aux régions célestes ». Le poète ne doit prêcher aucune vérité : il ne doit pas être, suivant la conception antique, un éducateur, mais simplement un charmeur. La vraie poésie est discrète; elle pénètre doucement en l'âme; elle ne cherche ni à frapper ni à étonner, encore moins à émouvoir. Elle est un flot de belles images qui nous berce molle-

ment. Il est infiniment plus difficile, en effet, de donner l'impression de la beauté parfaite que d'entretenir le public, comme l'auteur de *Childe Harold*, de ses propres doutes et de ses douleurs secrètes. L'artiste mettra, pour se distinguer du vulgaire, une sorte de point d'honneur à « n'avoir d'opinion sur rien, que sur les questions de goût »; il professera une indifférence absolue sur la valeur des idées; il comprendra enfin que « chez un grand poète le sentiment de la beauté dépasse, ou plutôt supprime, toute autre considération ».

Ce n'est pas le lieu de discuter cette théorie de l'art pour l'art, qui se retrouve constamment sous la plume de Keats dans la correspondance des années 1817 et 1818. Est-ce, à vrai dire, une « théorie »? Comme beaucoup d'artistes puissants et bornés, Keats ne s'est rendu compte ni de ce qui s'éloignait tant soit peu de sa nature ni de ce dont il était capable lui-même. Ainsi il n'a jamais bien compris ni Shelley ni Byron. Il s'est mépris sur Wordsworth. Le monde moderne lui est resté fermé : il n'a jamais admis que l'amour pût se déguiser en *gentleman* anglais du XIXe siècle, ni que Cléopâtre pût « demeurer au nº 7 de Brunswick Square ». Il était encore plus exclusif dès qu'il s'agissait de choses étrangères; il écrit à sa sœur que « la langue française est peut-être la plus pauvre qui eût été parlée depuis la tour de Babel ». Notre littérature ne vaut pas mieux. Il a dit de Rousseau que toute son éloquence ne vaut pas « le bavardage vulgaire des blanchisseuses ». « Grâce à Dieu, s'écrie-t-il en venant de lire la *Nouvelle Héloïse*, je suis né en Angleterre, avec nos propres grands hommes sous les yeux. » Pour un peu, on serait tenté de le qualifier de bour-

geois ou, comme disait Matthew Arnold, de « Philistin », tant il se méprend aisément sur tout ce qui sort de son cercle habituel d'idées.

Ce n'est donc pas sur quelques vues éparses dans ses lettres, mais sur ses vers eux-mêmes, qu'il faut juger son idéal poétique. On trouvera dans les uns plus d'un démenti donné aux autres. Est-ce — pour n'en citer qu'un exemple, mais éloquent — une indifférence absolue aux idées qui lui inspirait en 1819 cette *Ode au rossignol*, qu'il terminait par ces strophes admirables :

Debout, dans la nuit, j'écoute; et, plus d'une fois, — j'ai été presque amoureux de la Mort paisible; — je lui ai donné de doux noms en plus d'un vers pensif, — lui demandant de fondre dans l'air mon souffle calme. — Maintenant plus que jamais, il semble délicieux de mourir, — de finir à minuit, sans souffrance, — pendant que tu répands ton âme de toutes parts — dans une telle extase! — Tu chanterais encore, et moi j'aurais des oreilles pour ne pas entendre : — ton sublime requiem résonnerait sur un tertre de gazon!

Tu n'es pas né pour la mort, immortel oiseau! — Il n'y a point de générations affamées pour te fouler aux pieds. — La voix que j'entends cette nuit fut entendue — dans les jours anciens par les empereurs et par les manants. — Peut-être que cette même chanson s'est ouvert un chemin — à travers le cœur triste de Ruth quand, regrettant sa patrie, — elle se tenait en larmes parmi le blé étranger. — Peut-être est-ce toi-même qui souvent as — charmé des fenêtres magiques, s'ouvrant sur l'écume — des mers périlleuses, dans des pays féeriques et perdus!

Il me semble qu'il y a dans ces beaux vers autant d'émotion que dans les plus belles pages de Byron, et que toutes les théories du monde n'y font rien. Ce qu'il est vrai de dire, c'est que Keats est séparé des poètes ses contemporains, notamment de Shelley, par une idée plus exclusive de la poésie. Au lieu qu'elle a été pour Shelley l'expression la plus haute

de la philosophie et le plus puissant moyen de propager des idées, — une sorte d'ascension indéfinie vers le bien de l'humanité, — Keats s'est obstinément refusé à voir en elle autre chose qu'une recherche passionnée de la beauté. « Je suis certain, dit-il, que j'écrirais sous la seule influence de mon ardent désir du beau, alors même que mon travail de la nuit devrait être brûlé chaque matin, sans qu'aucun œil humain dût s'y reposer jamais. » Qui veut aimer Keats doit aimer la poésie d'un amour absolu et sans limites. Elle n'est pas, en effet, un délassement d'une heure ou d'un jour, elle n'est pas simplement un repos, un rafraîchissement de l'âme : elle est, comme eût dit Kant, une fin en soi. « Il n'y a pas d'être au monde qui vive d'une vie plus vraie qu'un écrivain de talent. » Il n'y en a pas non plus de plus bienfaisant : car « ce que l'imagination saisit comme beau doit être vrai ». L'idée de beauté est suprême à ses yeux, et il lui subordonne tout le reste, sans voir qu'il y a dans l'idée même de vérité des éléments irréductibles et incompatibles avec celle du plaisir esthétique. Mais Keats se défiait de la pure intelligence : « Je n'ai jamais pu comprendre, écrit-il naïvement dans une lettre de 1817, comment on peut arriver à la vérité par le raisonnement. » Il lui est toujours resté quelque chose de cette première défiance contre les voies logiques de l'esprit. Il lui semblait que, si la vérité se révèle à l'homme, il n'y a pas de révélation plus triomphante que celle de la beauté. Qu'est-ce, en effet, qui saisit plus fortement les âmes de cette trempe, les entraîne et les enivre plus complètement? Là est la certitude absolue, là le repos.

Si l'on ajoute qu'entre toutes les sortes de beautés, celle de la forme est la plus fixe et la moins troublante, en même temps que la moins discutée et par suite la plus universelle, on touchera au fond de ce qu'on nomme l'hellénisme de Keats. Nulle part cet hellénisme n'a trouvé une expression plus achevée que dans l'*Ode sur une urne grecque*. Le poète contemple cette urne et la décrit. Puis il se demande :

Quels sont ces hommes qui viennent au sacrifice? — A quel autel verdoyant, ô prêtre mystérieux, — conduis-tu cette génisse qui mugit aux cieux, — et ses flancs soyeux tout parés de guirlandes? — Quelle petite ville, sur une rivière ou sur le bord de la mer, — ou bâtie sur quelque montagne avec une citadalle paisible, — est vide de cette foule en cette sainte matinée? — O petite ville, tes rues pour toujours — seront silencieuses, et pas une âme, pour dire — pourquoi tu es déserte, ne peut revenir jamais!

O forme attique! contours charmants, où s'enroulent — et se mêlent des hommes et des vierges de marbre, — avec des branches des forêts et des herbes foulées; — forme silencieuse! toi, tu nous lasses de la pensée, — comme fait l'éternité. Froide pastorale! — Quand la vieillesse consumera cette génération, — tu demeureras, parmi d'autres douleurs — que les nôtres, une amie de l'homme à qui tu dis : — « Beauté, c'est vérité: vérité, c'est beauté. » Voilà tout — ce que vous savez sur terre, et tout ce qu'il vous faut savoir.

Pour combien d'hommes d'aujourd'hui est-il si évident que l'art soit le but suprême et qu'il doive tenir le premier rang dans la vie de l'homme? En est-il beaucoup qui, même après avoir lu l'*Ode sur une urne grecque*, et une fois le premier enchantement passé, ne se disent avec Maurice de Guérin : « Pour embrasser l'art et la poésie, je voudrais qu'ils me fussent démontrés éternellement graves et hors de doute comme Dieu. Ce sont deux fantômes douteux et d'un sérieux perfide. » Au fond, c'est ce qu'il y a en nous de chrétien qui se révolte contre cette exorbitante prétention

de l'art, ce luxe de la vie, à en devenir le nécessaire et le principal. Tous les purs chrétiens, à commencer par Carlyle — qui le traitait de *dead dog*, — ont senti en Keats un ennemi, et leur instinct ne s'est pas trompé.

Les trois grands poètes anglais du commencement de ce siècle ont vécu également en dehors du christianisme. Mais, tandis que Shelley et Byron se révoltent contre lui, Keats l'a complètement et orgueilleusement négligé. Tandis que l'auteur de *Hellas* rêvait d'une Grèce idéale dont l'avènement marquerait le triomple du bien, l'auteur d'*Hyperion* se réfugiait complaisamment par la pensée dans la Grèce disparue. L'idéal que Shelley cherchait dans l'avenir, il le retrouvait dans le passé. S'il a entrevu « une vie plus noble » où il rencontrerait « les agonies et la lutte des cœurs humains », ç'a été en dehors et à côté de toute idée chrétienne. A Winchester, il se plaisait à se promener dans la cathédrale pendant le service, pour lire, aux sons de l'orgue, les lettres d'amour de Fanny. Un soir qu'il entendait le son des cloches, il écrivait : « Je sentirais le froid de la tombe, si je ne savais qu'elles se meurent comme une lampe qui s'éteint, que c'est là leur soupir et leur plainte avant qu'elles s'en aillent dans l'oubli... » Les cérémonies religieuses le révoltaient : il ne pouvait souffrir « le son horrible d'un sermon ».

L'ensemble de ces vers, joint au témoignage de sa vie, prouve qu'il a été le plus païen des poètes de ce siècle.

V

Les premiers mois de l'année 1819 avaient été pour Keats les derniers jours de travail et de calme relatif : soit à Londres, soit à l'île de Wight, où il accompagna un ami malade, soit à Winchester, où il alla passer, loin de Fanny Brawne et d'impressions trop ardentes, quelques semaines fécondes, il avait beaucoup écrit et fait de grands projets pour l'avenir. De cette période sont quelques-unes de ses meilleures œuvres, *Lamia*, *Hyperion* et une belle *Ode à l'automne*. Sentant le besoin de s'assurer un revenu, il songeait à s'installer définitivement à Londres pour y écrire dans les journaux et les revues. La maladie devait couper court à tous ces plans. Dès la fin de 1819, les amis de Keats remarquèrent un changement en lui : il devenait triste, inquiet, las. Quand son frère vint d'Amérique, pour le voir, en janvier 1820, il le trouva morose et renfermé. Nul doute que Keats ne fût assombri par l'impossibilité de son mariage prochain avec Fanny. Mais il l'était aussi par la maladie, qui couvait en lui, et qui éclata brusquement en février.

Une nuit, il rentra frissonnant et se coucha. « Avant de se mettre la tête sur l'oreiller, dit son ami Brown, il toussa légèrement et je l'entendis dire : « Voici du sang de ma bouche. » J'allai vers lui : il examinait une goutte de sang tombée sur le drap. « Apporte-moi la bougie, Brown, que je voie ce sang! » Après l'avoir examiné longuement, il me regarda en face, avec un calme que je n'oublierai jamais et me dit : « Je connais la couleur de ce sang :

c'est du sang artériel ; on ne peut pas me tromper là-dessus. Cette goutte de sang est mon arrêt de mort : je dois mourir. » A partir de ce jour, une lente agonie commença, coupée par de courtes joies, dont l'une fut la publication du volume contenant *Hyperion*. Ce livre eut du succès, mais la revanche venait trop tard. Toutes les lettres de ce temps à Fanny font pitié : elles ne sont qu'une exclamation de douleur et de maladive jalousie. J'aime mieux n'en rien citer : écrites par un agonisant, elles ne doivent pas être considérées comme un témoignage contre l'homme naturellement généreux et brave à qui elles ont été arrachées par la souffrance.

A l'approche de l'hiver, les médecins lui ordonnèrent de partir pour l'Italie. Aussitôt qu'il en fut informé, Shelley l'invita à venir vivre avec lui à Pise. Keats refusa. Il partit, en septembre 1820, pour Naples, accompagné d'un ami dévoué, le peintre Severn, qui nous a laissé un récit détaillé de ses derniers jours. Après un voyage difficile de quatre semaines, ils arrivèrent à la baie de Naples. « Oh ! quel tableau je pourrais vous faire de cette baie, écrit-il à M[rs] Brawne, si je pouvais me considérer encore comme un citoyen de ce monde ! » Mais il n'était plus son maître : il menait dès lors, comme il le disait avec mélancolie, une vie posthume, quoique bien amère. Le souvenir de Fanny le hantait : « Je puis supporter de mourir, — je ne puis supporter de la quitter... Oh ! Dieu ! Dieu ! Dieu ! tout ce que j'ai dans mes bagages qui me fait songer à elle me transperce comme une lance. La doublure de soie qu'elle a mise à mon bonnet de voyage me brûle la tête. Mon imagination est horriblement ardente dès qu'il s'agit

d'elle. Je la vois, — je l'entends... Oh! Brown, j'ai des charbons ardents dans la poitrine! Comment le cœur de l'homme peut-il supporter de pareils maux? »

Les deux amis partirent pour Rome. Severn installa le malade dans une chambre modeste, où pendant plus de trois mois il le soigna avec un admirable dévoûment. Mais aucun des deux ne se faisait d'illusion. Seulement, à mesure que la fin approchait, Keats retrouvait un grand calme : « Je sens, disait-il, des fleurs qui poussent sur moi. »

Il demanda à Severn d'écrire sur sa tombe cette épitaphe païenne comme sa vie : « Ici repose un homme dont le nom fut écrit dans l'eau. »

WILLIAM WORDSWORTH
ET LA POÉSIE LAKISTE EN FRANCE

Il y a, pour un grand poète, trois façons au moins d'être célèbre à l'étranger. La première est d'être à la fois très lu et entièrement compris : c'est un cas rare, si rare qu'on n'ose s'aventurer à citer des noms. La seconde est d'être célèbre sans être lu : c'est de beaucoup le cas le plus commun ; le poète vit alors sur sa renommée, qui donne de lui une idée parfois conventionnelle, souvent vague, mais enfin, à tout prendre, acceptable, et il fait la joie des critiques qui, de temps à autre, modifient, rectifient, retouchent adroitement l'image que nous nous faisons de lui, sans pourtant que cette image soit altérée dans ses traits essentiels : telle est, par exemple, en France, la gloire d'un Byron, d'un Leopardi, d'un Heine.

Mais il y a une troisième situation, de beaucoup la plus défavorable, à occuper en face de ce qu'on nomme « la postérité », et c'est celle du poète fameux, mais fameux pour des mérites qui ne sont pas les siens, ou qui sont à peine à lui, ou qui ne consti-

tuent que la moindre part de son originalité. Ce rôle est ingrat entre tous. Songeons que la gloire se réduit ici presque à un nom, qu'il y a un verdict prononcé, que la revision du procès se heurte à l'indifférence du public, ou, ce qui est pis, à ses préjugés, et si, par surcroît de malheur, le poète n'est pas traduit, ou si, par aventure, il est intraduisible, comment espérer pour lui, je ne dis pas une réhabilitation, — puisqu'il n'en a pas besoin, — mais cette élémentaire justice qui veut qu'on ne parle d'un écrivain que pièces en main et livres sur table? Et au fait, de quoi se plaindrait-il donc? S'il était méconnu, passe encore. Mais il est célèbre, mais il est confit dans la gloire. Qu'il y reste!

Je souhaite à William Wordsworth — une de ces victimes de génie — de bénéficier en France du remarquable livre que lui a consacré M. Émile Legouis[1], et de passer tout au moins de la classe des poètes célèbres et incompris à celle des poètes fameux et à demi connus, de l'obscurité au crépuscule : car de lui souhaiter tout de suite le grand jour, ce serait peut-être s'aventurer beaucoup. Cependant les *Lakists*, dont il est le chef avéré, sont fameux chez nous depuis le romantisme, et ils ont retrouvé, dans ces dernières années, un regain de faveur. Voilà dix-sept ans qu'Edmond Scherer consacrait à Wordsworth une étude qui fit quelque bruit. En voilà à peu près autant que M. Paul Bourget montrait aux fervents le chemin des lacs du Cumberland et que, glissant sur les eaux de la baie de Pull Wike, il évo-

1. Émile Legouis, *La jeunesse de William Wordsworth* (1770-1798). Masson, 1896. — Du même, *Quelques poèmes de William Wordsworth*, traduits en vers, L. Cerf, 1896.

quait, dans ce paysage que les *Lakists* ont aimé, l'Ange du Silence :

Des profondeurs du lac immobile s'élève,
Vague et flottant parmi les pointes des roseaux,
Comme un être tissé de vapeur et de rêve...
— Et l'Ange du Silence apparaît sur les eaux.
Il vient dans la tendresse et la lenteur de l'heure...

D'autres critiques ont suivi M. Paul Bourget : M. Gabriel Sarrazin, M. Angellier — dans un beau chapitre de son *Étude sur la vie et les œuvres de Robert Burns*, — James Darmesteter, dans une étude réimprimée tout récemment parmi d'autres essais de littérature anglaise.

Ont-ils gagné à Wordsworth beaucoup de lecteurs chez nous? J'avoue que j'en doute fort. Et dès lors une question se pose : D'où vient cette impopularité relative d'un des plus grands poètes de ce siècle? Est-ce un malencontreux hasard? Est-ce un malentendu? Est-ce entre le génie de Wordsworth — plus généralement entre la poésie lakiste — et notre goût français, un irrémédiable divorce?

I

Parmi beaucoup de causes qui nous ont empêchés de bien comprendre Wordsworth, il y en a une qui frappe d'abord, et c'est la personnalité même du poète.

Il ne faut pas se le dissimuler : Wordsworth a contre lui d'avoir été un homme heureux et d'avoir passé pour plus heureux encore qu'il ne fut. Rien de plus défavorable à un poète, surtout en France, que d'être — comme Taine l'a reproché à celui-ci — « assis

dès l'abord dans une condition indépendante et dans une fortune aisée, au sein d'un mariage tranquille, parmi les faveurs du gouvernement et les respects du public ». Notez, comme nous allons le voir, qu'il y a là, en ce qui touche Wordsworth, une grosse inexactitude. Mais enfin c'est la légende, si ce n'est pas l'histoire, et il est bien clair qu'il n'y a pas pour un honnête homme de plus grand malheur que de naître poète-lauréat. Tout, dit-on, a souri à Wordsworth, et, du collège de Hawkshead à la solitude glorieuse de Rydal Mount, il a, marchant de triomphe en triomphe, vécu dans une apothéose. En vérité, cela n'est pas supportable.

Ne se dégagera-t-il pas de sa poésie je ne sais quel parfum d'incurable optimisme? Ne voyez-vous pas qu'il manque à ce patriarche d'avoir, comme Byron, jeté un peu de mépris à la face du vieux monde, ou de s'être, comme Shelley, noyé, pour finir une vie orageuse, dans quelque golfe de la Méditerranée? Nous aimons, avouons-le, à retrouver dans les vers d'un poète l'écho de ses souffrances, du moins intellectuelles, et de ses malheurs, fussent-ils imaginaires. Or Wordsworth est un « régulier ». Il passe pour n'avoir pas souffert. On ne lui connaît pas de roman, et il ne paraît pas qu'il ait aimé d'autre femme que la sienne. Sa vie est unie comme celle d'un honnête notaire de campagne. Vivant au XIXe siècle, il n'a même pas connu les tourments du doute ni les luttes de la pensée. Il n'a pas compris, comme notre Vigny, « la majesté des souffrances humaines ». Il n'a jamais demandé à la mort, comme notre Lamartine,

D'engloutir à jamais dans l'éternel silence
L'éternelle douleur.

Il s'est obstiné à adorer et à bénir. Cette attitude est noble, mais, soutenue pendant soixante ans, elle est d'un sermonnaire, non d'un poète.

Ce qui manque, dit-on, à cette physionomie harmonieuse, c'est donc ce pli d'inquiétude douloureuse qui marque le passage de la vie. Ne serait-ce pas que sa pensée est aussi superficielle qu'elle est majestueuse ?

Scherer lui-même — qui a parlé de lui avec une évidente sympathie — a insinué que la mollesse d'une existence toute méditative et spéculative a énervé et comme détrempé l'intelligence de Wordsworth : « A peine oserions-nous l'appeler un philosophe, tant l'élément raisonné et de spéculation manque à son esprit. Le mot même de *penseur* ne lui convient qu'à moitié; c'est un contemplatif. » Allons jusqu'au bout : c'est presque un épicurien, une manière d'épicurien protestant : d'un mot, la vie a gâté le poète.

Mais Scherer est-il dans le vrai? Et le Wordsworth de la légende est-il le vrai Wordsworth? Voici que M. Legouis le conteste et qu'avec une force et une élégance d'argumentation très remarquables, il nous présente un Wordsworth « penseur » et un Wordsworth presque malheureux. N'exagérons rien cependant. Il faut s'y résigner : Wordsworth a été, de 1798 à 1850, date de sa mort, un homme heureux. On ne risquerait même rien à soutenir qu'il a été l'un des hommes les plus heureux de notre siècle. Mais, ce qu'on oublie trop, ce bonheur a été laborieusement conquis. C'est l'œuvre, c'est le chef-d'œuvre de Wordsworth que sa vie. Personne n'a mieux réalisé le mot de Milton : « Si tu veux être poète, que ta vie

soit un poème. » Et cette vie, qui a fini en hymne triomphal, a commencé, il faut qu'on le sache, par une lutte acharnée contre la destinée ou contre le démon intérieur. Ce que M. Legouis nous révèle, dans une biographie psychologique très curieuse, c'est la « crise » du poète. C'est l'histoire de la genèse de son génie, histoire qu'il a contée lui-même dans un poème posthume trop peu lu, dans le *Prélude*. C'est Wordsworth avant Wordsworth.

Cette crise est un drame en trois actes, comme il convient : une enfance heureuse, — une violente tourmente intellectuelle et morale, — une guérison définitive.

Wordsworth, fils d'un modeste avoué du comté de Cumberland, s'est toujours reporté avec délices à ses années d'enfance. A vingt ou trente ans de distance, quand il écrit le *Prélude*, il aime à revoir, dans le lointain de sa vie, la vaste bâtisse carrée d'aspect sévère qu'habitaient ses parents dans la petite ville de Cockermouth. Il aime à évoquer ses baignades dans certain « petit canal du moulin », ou ses gambades « à travers les jaunes bouquets de jacobée fleurie ». Surtout il songe avec reconnaissance aux années décisives qu'il a passées dans son vieux collège de Hawkshead, — et ce trait est caractéristique. Rappelons-nous en quels termes Chateaubriand, qui entrait au collège de Dol l'année même où Wordsworth entrait à celui de Hawkshead, en 1778, se plaint de la peine qu'eut « un hibou de son espèce » à vivre dans « une cage » et à « régler sa volée au son d'une cloche ». La même horreur pour le collège se retrouve, comme le note M. Legouis, chez la plupart de nos romantiques. Hugo parle avec colère du cuistre

« chauve et noir » qui faillit l'enlever à son cher jardin des Feuillantines pour l'enfermer dans certaine « grande cour pavée entre quatre grands murs ». Quand Vigny devenu homme cherche les origines lointaines de sa mélancolie, il croit les trouver dans « le collège bien triste et bien froid qui lui faisait mal par mille douleurs et mille afflictions ». Même indignation chez un Lamartine, s'échappant de l'institution où on l'avait placé à Lyon, chez un Théophile Gautier, chez un Victor de Laprade. Pour Wordsworth, au contraire, ce temps de collège fut vraiment, suivant sa belle expression, « le temps des semailles ». Il faut l'entendre parler de son vieux maître William Taylor, que ses soixante-douze ans n'empêchent pas de goûter « la folle plaisanterie » ; de la bonne femme Anne Tyson, sa maternelle hôtesse; du vieux mendiant qui revenait à jour fixe frapper à la porte de la maison; du brave colporteur, son ami, qui lui « chantait de vieilles chansons, nées dans ses collines natales », et dont il buvait avidement « la pure conversation ». Tous ces personnages ont passé dans ses poèmes; tous ont apporté à l'œuvre leur quote-part de souvenirs, de récits, d'impressions. Par eux, cette œuvre plonge bien avant dans la terre natale. Par eux, le jeune Wordsworth est entré en contact avec cette âme populaire qu'il a tant aimée.

Puis, ce sont les livres, autres amis. La lecture, avait écrit ce Rousseau à qui Wordsworth doit tant, est « le fléau de l'enfance ». Pour lui, elle en fut la bénédiction. Nul conflit, dans cette âme d'adolescent, entre la nature et l'étude, entre « les cerises des bois », comme dira Victor Hugo grand-père, et les œuvres poudreuses des pédants. Il lit, et très librement, les

exploits légendaires de Robin Hood, les aventures merveilleuses de Jack le Tueur de Géants ou l'histoire du chapeau magique de Fortunatus. Il dévore les *Mille et une Nuits*. Il se grise de tout ce merveilleux. Bien mieux, il contracte dans ces lectures une haine durable contre les pédagogues de métier qui prétenvent doser, en vertu de je ne sais quelle pharmacopée morale, la nourriture intellectuelle de l'enfant : « Qu'eût été l'homme — écrivait-il plus tard à Coleridge, — qu'eût été le poète, qu'aurions-nous été tous les deux, si, à l'époque du choix sans danger, au lieu de vagabonder comme nous le fîmes à travers les vallées riches de leurs produits indigènes, à travers le pays libre de la fantaisie, au lieu de parcourir à notre gré les heureux pâturages, nous avions été suivis, épiés à toutes les heures, tenus en laisse dans nos promenades mélancoliques, attachés au piquet comme la vache d'un pauvre homme?... »

Mais cet enfant qui lit est aussi un enfant qui joue. Tandis que d'autres rougissent de trop jouer, il rougit, lui, de ne pas jouer assez. En véritable Anglais, il sait qu'il a des devoirs envers la guenille du corps. Il escalade, avec une joie sauvage, les monts environnants pour piller des nids de corbeaux. Il aime à revenir le soir, « fiévreux, les membres fatigués et l'esprit en tumulte ». Jouer, c'est déjà pour lui entrer en communion avec la nature. Un soir, revenant à Hawkshead au galop de son cheval, il lui semble qu'il sent la présence du paisible Esprit répandu dans l'air du soir, de cet Esprit qui va devenir le *genius* de sa poésie :

And that still spirit shed from evening air.

D'autres fois, c'est une course en bateau sur le lac d'Esthwaite, au cours de laquelle l'enfant est victime de quelque étrange hallucination, ou une partie de patinage, durant laquelle il jouit éperdument de l'aspect mystérieux des choses environnantes. Comme l'a remarqué encore M. Legouis, il y a aussi dans les *Confidences* de Lamartine une scène de patinage; mais les impressions des deux poètes sont bien différentes. L'un songe surtout à la beauté de son propre corps et de ses mouvements : il jouit avant tout de sentir qu'il triomphe de la nature par son adresse; c'est un lutteur, un vainqueur que sa victoire enivre. L'autre se plaît au contraire à s'absorber dans cette nature, à se fondre en elle : c'est un solitaire, un contemplatif; c'est l'enfant qui, revenant un soir sur son lac au son d'une flûte lointaine, laisse échapper ce cri : « Oh! alors! *l'eau calme et comme morte s'étendit sur mon esprit avec le poids d'un plaisir*, et le ciel que je n'avais jamais vu si beau descendit dans mon cœur et me tint comme un rêve. »

L'enfance de Wordsworth, malgré de graves revers de fortune et la perte prématurée de ses parents, a donc été heureuse. Il y a puisé, ce n'est pas trop de le dire, une réserve de joie pour la vie entière, et, quand il a voulu édifier plus tard une philosophie du bonheur, il n'a eu qu'à se reporter aux années bénies où le bonheur débordait spontanément en lui. Comme pour notre contemporain Pierre Loti — dont les souvenirs offrent ici avec les siens plus d'une analogie, — l'enfance a été pour lui le point lumineux de l'existence.

Son apprentissage de la vie commence à l'Université. Sortant de son collège, il n'a nulle vocation. En

fait, il n'en aura jamais, au sens vulgaire du mot. Toujours il se refusera, malgré les exhortations de ses tuteurs, à prendre un métier. Mais, comme l'Université mène à la fois au barreau, au professorat, aux ordres sacrés, on l'y envoie, pour lui donner le temps de se décider. Il passe sur ce « perchoir de la vie sédentaire », comme il dit ironiquement, quelques années presque stériles. Cambridge, où il étudiait, était la citadelle de l'anglicanisme : on y fabriquait, suivant la formule authentique, des théologiens patentés, qui, en attendant leur brevet, menaient joyeuse vie. Déjà le délicat poète Gray gémissait de les voir renverser, en plein midi, les femmes qui passaient dans la rue, forcer la porte des magasins, jouer pour de l'argent dans les cafés le dimanche, et, ce qui est plus grave, s'autoriser pour ces frasques de l'exemple de leurs maîtres. Dans ce milieu de joueurs, de jockeys et de chasseurs bottés, on n'étudiait guère. Wordsworth s'y sent bien vite dépaysé. Il comprend « qu'il n'est pas fait pour cette heure, ni pour ce lieu » et que jamais son âme austère n'y trouvera l'emploi de ses « facultés saintes ». Une fois en sa vie — ce sera la seule peut-être, — il sent comme Byron, et c'est quand il se trouve en présence de ces professeurs, de ces *Dons* imbéciles, « vains — suivant l'expression du poète des *Hours of idleness* — comme leurs honneurs, lourds comme leur bière, tristes comme leur esprit et ennuyeux comme leur parole ». Incapable de passer sous les fourches caudines des examens, incapable de tourner en l'honneur d'un chancelier quelques vers latins présentables, Wordsworth renonce à toute ambition universitaire. Son meilleur temps alors, ce sont les vacances. Quand

il retourne maintenant au pays natal, il apprend à goûter de plus en plus les paysans, à retrouver, sous leur rude écorce, ces vertus simples que la noble université de Newton ne connaît plus que de nom. Et il s'y éprend de la jeune fille qui sera plus tard sa femme.

En 1790, las de cette existence vide d'écolier, il prend une résolution qui fait scandale. Il renonce aux examens, aux concours imminents, et décide d'aller voir les Alpes et du même coup la France. C'est sa véritable éducation de jeune homme qui commence. C'est la crise qui se prépare. « L'Europe, dit-il, était alors tressaillante de joie, la France au plus haut des heures dorées, et la nature humaine semblait naître à nouveau [1]. » Wordsworth fait route avec un étudiant gallois. Chacun a 500 francs en poche. Leur débarquement à Calais se fait parmi les fêtes. « Il y avait dans l'air une rumeur vagabonde d'allégresse. D'heure en heure la terre vieillie battait comme le cœur de l'homme ; ce n'étaient que chansons, guirlandes, bannières et faces heureuses. » « La déraison de la joie était alors sublime. » Nos voyageurs traversent la France en triomphateurs : « Nous portions un nom honoré en France, le nom d'Anglais, et ils nous saluèrent hospitalièrement comme leurs précurseurs dans la glorieuse carrière... » La France le ravit. Les Alpes lui agrandissent l'imagination. Il laisse les Suisses « ravis du triomphe de leurs proches voisins ». Quand il revient en Angleterre, il y rapporte le pre-

1. Sur l'influence de la Révolution française dans la littérature anglaise, M. E. Dowden a publié récemment tout un livre : *French Revolution and English Literature* (1897). — Voir sur le même sujet le *Robert Burns* de M. Angellier.

mier germe de la maladie morale qui va le ronger pendant sept ou huit ans.

Et d'abord, Wordsworth, qui s'est fixé à Londres, est pauvre. Malgré les objurgations des siens, il se refuse à prendre un état, plutôt que d'enchaîner sa vie. Il s'établit dans ce vaste Londres, dont le mirage attire le provincial qu'il est. Il y vit de peu, tristement, inquiet de regarder ce monde si nouveau pour lui, qui pique sa curiosité sans toucher son cœur. Puis — et c'est une misère plus grave — le voilà décidément poète : il publie ses premiers vers, son *Evening Walk*, ses *Descriptive Sketches*, c'est-à-dire qu'il apprend à connaître l'effort du génie pour réaliser un idéal qu'il n'atteint jamais. Enfin, et surtout, celui qu'on a souvent appelé un quaker poète est en passe de devenir révolutionnaire et rationaliste, à la française.

Un deuxième voyage en France déchaîne le mal. En novembre 1791, il repart, invinciblement attiré par ce pays tendrement aimé. Il y séjourne cette fois plus d'un an, à Paris, à Orléans, à Blois. Il se lie intimement, à Blois, avec le capitaine, depuis général, Michel Beaupuy, un noble cœur, qui lui souffle, en de longues causeries, son enthousiasme révolutionnaire. En présence des volontaires qui partent pour la frontière, le jeune Anglais sent son cœur bondir d'émotion : treize ans plus tard, évoquant ce souvenir dans le *Prélude*, il écrira encore : « Au moment où j'écris ceci, des larmes me viennent aux yeux... au souvenir des adieux de cette époque, des séparations domestiques, du courage des femmes à l'heure des plus cruels départs, du patriotisme, de l'esprit de sacrifice, et de l'espoir terrestre, mus par une foi semblable à celle des martyrs... Même les défilés

d'inconnus, même ces spectacles passagers ont souvent élevé mon cœur et m'ont paru des arguments envoyés du ciel pour prouver que la cause était bonne et pure, que nul ne pouvait se dresser contre elle à moins d'être perdu, abandonné, égoïste, orgueilleux, vil, misérable, volontairement dépravé, à moins d'être le haïsseur têtu de l'équité et de la vertu. » — La France et la Révolution l'ont conquis. Elles ne le lâcheront plus.

Notons qu'il ne s'agit pas ici seulement d'une conviction politique, mais bien d'une révolution décisive et complète dans sa façon de voir les hommes et les choses. Jusque-là, c'est lui qui nous l'apprend, « l'homme était resté dans son cœur subordonné à la nature. Celle-ci était sa passion et son ravissement de tous les instants. L'homme n'était pour lui qu'un plaisir accidentel. Son heure n'était pas venue. » Maintenant il a vu de près, et même de trop près, les passions humaines. Il est entré en contact avec l'histoire. Il a connu un homme de notre XVIIIe siècle, un « philosophe » et un révolutionnaire, Michel Beaupuy [1]. Il a recueilli à Paris les échos de la lutte de Robespierre et de Louvet, et, par une nuit d'octobre 1792, seul dans une chambre d'hôtel, dans ce Paris encore tout sanglant des massacres de Septembre, il s'est senti « sans plus de défense que dans une forêt où errent des tigres ». Mais surtout il a frémi de voir l'écorce du vieux monde se soulever, comme par la force mystérieuse de quelque éruption volcanique : plus tard il rendra cette inoubliable

1. Voir *Le général Michel Beaupuy*, par Georges Bussière et Émile Legouis (Paris, 1891).

impression en beaux vers, que M. Legouis a heureusement traduits :

Oh! quelle vision de bonheur inouïe
Stimula les craintifs, exalta les hardis!
Ceux dont l'enfance avait forgé des paradis,
Dont l'intrépide enfance et l'audace féconde
Avaient lancé d'un bout à l'autre bout du monde
L'essaim subtil et prompt des rêves enchantés:
Et ceux-là même, épris de tranquilles beautés.
Qui sur les mouvements de grâce et d'harmonie
Avaient réglé le cours de leur calme génie.
Tous trouvaient sous leurs pieds, libres de s'en saisir,
Une argile plastique au gré de leur désir.
L'heure sonnait pour eux de modeler leur songe...

Ces impressions violentes et grandioses font du timide et gauche étudiant de Cambridge un lutteur de la pensée, — et le voici qui, de retour en Angleterre, prêche sa foi nouvelle. A l'évêque Watson qui a, dans un sermon, attaqué la France, il reproche, dans une lettre enflammée, d'avoir « décoché une flèche contre la liberté et la philosophie, qui sont les yeux de la race humaine ». Il se nourrit de Rousseau. Il est plein aussi, à partir de 1793, de William Godwin, c'est-dire de Rousseau corrigé par d'Holbach et Helvétius, avec une dose de Hume et de Hartley. Le jacobinisme en politique, le rationalisme en philosophie, ces convictions neuves l'exaltent et l'exaspèrent.

Et bientôt elles sont mises à une rude épreuve. En 1793, la guerre éclate avec la France. Ce cœur ardent est saisi d'une angoisse inconnue : « Ma nature morale n'avait pas subi d'ébranlement jusque-là. Mes sentiments n'avaient pas jusqu'alors éprouvé de brusque secousse qui pût s'appeler une révolution. Tout le reste était progrès dans le même sentier où j'avais

voyagé d'un pas tour à tour lent et rapide. Mais cette fois je fus brusquement précipité dans une région nouvelle. » Prendre parti pour la patrie, c'est renier l'humanité, c'est renoncer toute sa foi... Malgré la violence du déchirement, l'humanité triomphe de la patrie : « Je me réjouis, oui — pénible aveu! — j'exultai, dans le triomphe de mon âme, quand des milliers d'Anglais furent vaincus, laissés sans gloire sur le champ de bataille... J'éprouvais une douleur — non, ne disons pas une douleur, c'était tout autre chose, — un conflit de sensations sans nom, dont celui-là seul peut juger qui aime autant que moi la vue d'un clocher de village, quand, au milieu des fidèles tous agenouillés devant leur Père céleste, le prêtre offrait des actions de grâces pour les victoires de nos compatriotes. Seul peut-être de tous ces simples fidèles, je restais assis en silence, comme un hôte que nul n'a invité, que nul ne reconnaît. Ajouterai-je que je savourais d'avance le jour de la vengeance à venir? »

Si l'on songe à la tendre austérité de cette âme, si l'on se rappelle quel amour du sol natal l'avait soutenue jusque-là, par combien de liens ce génie, si vraiment anglais, se rattachait à la conscience collective de l'Angleterre, on mesurera la gravité de la crise. Elle éclate à plein dans cet étrange drame des *Borderers*, que l'ironie godwinienne lui inspire : histoire d'un assassin philosophe qui tue par conviction raisonnée, et qui, par son crime, rompt brusquement avec la foi traditionnelle de l'humanité : « Quand il revint de ses méditations à examiner les opinions et les coutumes du monde, il lui sembla qu'il était un être entré seul dans une région de l'avenir dont

l'élément était la liberté. » Ce qu'il a appris, c'est que « toute forme possible d'action peut mener au bien », ou encore que « les choses travaillent pour des fins que les esclaves du monde ne soupçonnent jamais ». Le spectacle de la justice révolutionnaire a bouleversé à ce point ce cœur si pur qu'il en arrive à une manière de nihilisme provisoire. Voici que le bien lui-même lui semble une chimère ; voici que les fins de l'humanité deviennent mystérieuses à ses yeux. Godwin, disciple radical de nos encyclopédistes, n'a-t-il pas placé le souverain bien dans l'intelligence, dans la *seule* intelligence? N'a-t-il pas subordonné tout progrès moral à une vaste enquête préalable sur « la nature de l'homme, ses traits généraux et ses variétés »? N'a-t-il pas admis que « la vertu ne peut pas exister à un degré éminent si elle n'est pas accompagnée d'une vue étendue des causes et de leurs conséquences »? Dès lors, cette nature, jusque-là adorée, cette âme populaire si respectée, cet instinct des faibles et des simples si exalté par Wordsworth, tout cela n'est plus qu'illusion. Il s'arrache pourtant cette illusion du cœur, mais au prix de quel sacrifice! « Abattu et désorienté, je ne frayai pas avec les railleurs, je ne cherchai pas à prendre une gaie et frivole revanche en riant de tout sans distinction ; je ne pris pas non plus paisiblement mon parti de voir mon intelligence en ruines; je ne pouvais supporter une telle indolence; j'aimais trop, dans ce printemps de ma vie, l'effort de la pensée et la vérité qui en est la précieuse récompense. » Trait caractéristique : même dans la tristesse, il ne s'abandonne pas, comme un René, à un désespoir complaisant. Il lutte, il essaie de se reprendre à quelque vérité, sans y réussir, quand, fort

à propos, en janvier 1795, il lui arrive deux événements heureux, qui vont le mettre sur le chemin de la guérison : il trouve, grâce à un legs modeste, l'indépendance, et il se réunit à sa sœur.

Dorothée Wordsworth a été l'une des deux Providences du poète : l'autre a été Coleridge. Vive, ardente, un peu masculine d'allures, d'esprit remarquablement ouvert, elle dégageait dans toute sa personne, au dire de Thomas de Quincey, « une subtile flamme d'intelligence passionnée ». Elle fut pour son frère, qu'elle ne devait plus quitter, mieux qu'une compagne dévouée : elle fut une conseillère, une façon de muse domestique, d'ange du foyer. Son premier mérite fut de décider que ce frère serait un grand poète, — et il le devint.

Elle commence par le réconcilier avec la Nature. A Racedown, où ils s'installent d'abord, puis à Alfoxden, elle le rapproche de cette source d'apaisement. Elle lui rapprend — ce qu'il a oublié dans le commerce des hommes — à ouvrir les yeux : « L'univers visible, dit-il, était tombé sous la domination d'un goût moins spirituel; je l'examinais au microscope comme le monde moral. » Grave erreur que de se poser en critique et en juge : « Même quand j'en jouissais, j'en jouissais mal, approuvant ici et désapprouvant là; *appliquant les règles de l'art d'imitation à des choses qui sont au-dessus de l'art...*, insensible au caractère de l'heure et de la saison, au pouvoir moral, aux affections et à l'esprit des lieux. » Maintenant il s'applique, comme à une tâche sainte, à « endormir ses facultés intérieures ». Il renonce aux vaines curiosités. Il mène avec Dorothée une vie toute pastorale, se nourrissant de laitage et de verdure, et faisant à pied jusqu'à seize

lieues par jour. C'est une véritable cure morale, poursuivie avec méthode et esprit de suite, à l'anglaise. « Sa vie baigne dans la nature », dit très bien M. Legouis : ce bain merveilleux a toujours purifié Wordsworth de toutes les souillures. Mais à combien d'autres eût-il réussi de même?

Nous avons un curieux journal, tenu par Dorothée, de cette existence presque végétative, qui a produit la sève nourricière de la poésie de Wordsworth! Cela est tout en impressions, en notations précises de phénomènes naturels. — Impressions du 3 février 1798 : « Allée sur les collines. La mer d'abord obscurcie par une vapeur; cette vapeur glissa ensuite en une seule masse peu haute le long du rivage de la mer; les îles et une pointe de terre distinctement aperçues au delà de cette vapeur. Le lointain du paysage (qui était pourpre dans la terne clarté de l'air), surplombé de nuages épars qui voguaient au-dessus... » — Impressions du 17 février : « Les branches de houx inclinées sous le poids de leur blanc fardeau, mais laissant voir encore leurs baies d'un rouge brillant et leurs feuilles d'un vert lustré. Les branches nues des chênes épaissies par la neige. » — Impressions du 2 avril : « Rafale... Les houx dans l'épaisseur du bois non ébranlés par la rafale; seulement, quand elle redoublait de force, secoués par les gouttes de pluie qui tombaient des chênes au-dessus d'eux. » — Cela fait songer à quelques pages d'Eugénie de Guérin ou de son frère Maurice, qui, au surplus, fut un des rares disciples français de Wordsworth. Mais je le demande : deux êtres humains ont-ils jamais vécu plus près l'un de l'autre, et plus près aussi de ce troisième être, avec lequel ils aiment à converser longue-

ment, le grand être de la Nature? Vie singulièrement vide et monotone, en apparence; singulièrement féconde, en fait, puisque tout Wordsworth en est sorti. Près de sa sœur, il redevenait humble de cœur : « Sans toi, ma sœur, lui disait-il, mon âme trop indifférente à la grâce douce *serait restée trop confiante en sa force individuelle.* »

Du même coup, le disciple aigri de Godwin reprend goût à l'humanité. Il s'avise qu'il était devenu « le bigot d'une nouvelle idolâtrie ». Il comprend qu'il a eu tort de se détourner des hommes d'aujourd'hui pour espérer tout des hommes de l'avenir. Nul abîme ne sépare l'humanité d'aujourd'hui de celle de demain. Pareil à un moine ignorant, le poète a travaillé à cette œuvre mauvaise « d'isoler son cœur de toutes les sources de sa force première ». Il est temps de revenir à un idéal plus simple, plus humble, ou plutôt il est temps de revenir à la réalité. La nature est « la qualité visible, la forme et l'image de la vraie raison ». Or la nature ne connaît « ni espoirs impatients ou fallacieux, ni excessives ardeurs ». Ce qu'elle enseigne, c'est ce qu'ignore Godwin, le respect de la vertu des humbles, des pauvres d'esprit, des « Milton muets et sans gloire », même des enfants. Devant une réponse d'un enfant de trois ans, voici Wordsworth qui s'écrie tout ému : « O cher, cher enfant! Mon cœur soupirerait rarement après un savoir meilleur, si je pouvais seulement t'enseigner la centième partie de ce que j'apprends de toi! »

Le danger de la société exclusive de sa sœur, c'était, pour Wordsworth, un abandon trop complaisant des droits de la pensée. — Samuel Taylor Coleridge, cet homme « merveilleux », comme il dit, vint

fort à propos lui donner les éléments de ce qui lui manquait encore : une philosophie.

Coleridge agit sur Wordsworth par l'ascendant d'une nature diamétralement opposée à la sienne [1]. Cet Anglais du Midi est aussi expansif, aussi enthousiaste, aussi mobile et faible, que Wordsworth, homme du Nord, est raide, âpre, concentré, tenace. Celui-ci a grandi en pleine liberté, l'autre, plante maladive, a poussé mélancoliquement entre les quatre murs d'un collège de Londres. L'un est plein de Godwin et de Rousseau. L'autre, dès l'âge de dix-sept ans, se dit néo-platonicien et parle « avec des intonations douces et profondes » des mystères de Jamblique et de Plotin. L'un a toujours agi par principes, en vertu d'une fin déterminée ; l'autre s'est laissé mener, depuis ses vingt ans, d'un régiment de dragons au phalanstère « pantisocratique » de Stowey.

Coleridge n'a jamais été, même par crises, un rationaliste. De bonne heure, il s'est complu avec les théosophes, Jacob Bœhme, George Fox, Swedenborg. De bonne heure, il s'est convaincu « que tous les produits de la pure réflexion sont frappés de mort ». Nul esprit moins scientifique. La puissance mystérieuse qu'il adore, c'est celle qu'il nomme la Fantaisie, « qui, la première, dit-il, tire de la sensualité l'esprit ténébreux et lui donne des jouissances nouvelles ». Et comme, aux yeux de Coleridge, la Fantaisie est absolument

1. M. Ernest Hartley Coleridge a publié en 1895 deux volumes de lettres et un petit volume de notes intimes de Coleridge (*Letters of Samuel Taylor Coleridge*, Londres, 2 vol. in-8 ; *Anima poetæ*, 1 vol. in-8). On y trouvera quelques indications intéressantes sur Wordsworth. — Une partie des fragments d'*Anima poetæ*, traduits par Mme James Darmesteter, a paru dans la *Revue de Paris*.

bonne, il s'est mis, dès avant la trentième année, à faire usage de l'opium. Singulier maître, mais assurément bien séduisant! Car son fumeux esprit agit puissamment sur l'esprit austère de Wordsworth. Tout dernièrement encore, le recueil de pensées inédites de Coleridge, publié sous le titre d'*Anima poetæ*, nous en apportait des preuves nouvelles. On l'y voit gourmander son « cher William » pour avoir trop « contemplé la surface des choses en vue de jouir de leur beauté et de sympathiser avec leur vie réelle ou imaginaire ». Sans doute, il le voudrait plus détaché de l'observation, plus libre, plus hardi dans son essor vers le royaume de Fantaisie. M. Legouis nous a très bien montré comment Wordsworth resta réfractaire à cette tentative. Mais il subit profondément l'influence qui se dégageait de la personne de Coleridge. Bientôt il s'installe avec sa sœur et avec lui à Alfoxden : « Nous étions trois corps et une seule âme », dit Coleridge. Près d'eux, les membres de cette étrange société « pantisocratique », Burnett, Lloyd, Lamb, Thelwall, Thomas Poole. Dans ce cercle de croyants, on rêve d'une vie toute pastorale; on s'y répand en invectives contre le labeur excessif et malsain des grandes villes; surtout, on y apprend la joie : « Tous les interstices de nos cœurs, a écrit l'un des initiés, étaient remplis de bonheur. Il n'y avait donc pas place pour le chagrin, exorcisé maintenant et envolé hors de notre portée... » On y pratique, en un mot, cette thérapeutique morale qui avait déjà réussi à Wordsworth une première fois.

La cure fut radicale. Quand il quitte Alfoxden, en 1798, Wordsworth est guéri. Assurément il n'a pas rejeté toutes ses convictions révolutionnaires et

rationalistes. Même, quand la France du Directoire commettra ce crime d'envahir la Suisse, nation sœur, au milieu de l'universelle indignation de tout le groupe de ses amis, Wordsworth réservera son jugement. Mais du moins il a mis fin à la lutte entre la Révolution et la Nature. Il s'est refait une identité morale. Il s'est tracé, pour la vie, un programme dont il ne s'écartera plus. Il s'est replongé dans la Nature et elle lui a murmuré : Joie.

II

On le voit, Wordsworth n'a pas été du premier jour en possession de son idéal moral. Du moins, la crise, si elle a été violente, a été courte. A force de volonté, de méthode, on dirait presque d'hygiène, il a enrayé le mal. Il a reconquis la paix, et pour toujours. Combien de nos romantiques ont dirigé ainsi leur propre vie ? Et, pour tout dire, à combien d'entre eux aurions-nous su gré d'être de si excellents médecins de leurs propres maux ? Celui qui « se frappait le cœur » pour y « trouver le génie », se le figure-t-on paisiblement ancré, la tourmente une fois finie, dans une conviction raisonnée ?

Et, de même que l'idéal moral de Wordsworth s'est formé de bonne heure en lui, de même son idéal poétique, dès 1798, est définitivement arrêté dans son esprit. Cet idéal tient dans ces deux mots : réalisme, optimisme ; — et aucun de ces deux mots ne représente exactement pour lui ce qu'il représenterait pour un poète français.

Wordsworth est « réaliste », c'est-à-dire qu'il a,

suivant l'expression de M. Legouis, « l'imagination la plus loyale peut-être qui soit », — loyale jusqu'au scrupule Certes il a, lui aussi, dans ses premiers vers, sacrifié à la Muse enrubannée du XVIIIe siècle; il a fait du Delille, comme d'autres ont fait du Darwin. Il a, dans ses descriptions, associé au hasard des objets qu'il ne connaissait pas, « comme font, dit-il dédaigneusement, ceux qui sont élevés dans les villes ». Mais, à vingt-huit ans, le voilà guéri de ce travers.

Voyez plutôt comme il nous conte l'éveil de sa vocation de poète. Il avait alors quatorze ans. Allant un jour de Hawkshead à Ambleside, il aperçut un chêne « qui enlaçait ses branches et ses feuilles assombries », en se détachant sur la splendeur du soleil couchant. « Ce fut un moment important de mon histoire poétique; c'est alors que je pris conscience de l'infinie variété des aspects naturels *qui avait été négligée par les poètes de tous les siècles et de tous les pays*, autant que je les connaissais. Et je pris la résolution de suppléer à cette lacune. » Dès lors il a senti s'imposer à lui, avec la force de l'évidence, la loi suprême de toute poésie : la parfaite docilité envers la nature. Dès lors, il a conçu l'imagination comme il la définira plus tard, comme la faculté d'entrer en communion avec l'univers visible, voile transparent de l'invisible.

Emerson donne quelque part comme un des traits caractéristiques de l'esprit anglais le « matérialisme mental », c'est-à-dire l'impossibilité de penser ou de raisonner sans s'appuyer sur un fait précis ou sur une image. Personne, que je sache, ne représente plus pleinement ce caractère de la race que Wordsworth. Comparez-le, à cet égard, à notre Lamartine,

celui de nos romantiques qui lui ressemble le plus. L'image, chez le poète français, est tour à tour majestueuse, élégante, spirituelle : elle s'enveloppe de grâce, de mollesse, de langueur attendrie; elle est toujours d'un poète, et, je me hâte de le dire, d'un plus grand poète que celui-ci. Mais est-elle toujours d'un observateur? Lamartine aurait-il pu écrire, comme Wordsworth à propos d'un de ses poèmes : « Il n'y a pas une image que je n'aie observée, et encore aujourd'hui, dans ma soixante-treizième année, *je me rappelle le lieu et le moment où la plupart me sont venues* »? Pesez ces mots. Lamartine a-t-il jamais présenté un tel développement du « matérialisme mental »? C'est qu'en effet, pour le poète anglais, l'image n'est que la traduction plus nette du réel. Suivant une comparaison de Coleridge, le génie ne déforme pas plus les objets que l'eau de la mer ne déforme un galet, qu'elle mouille et fait luire au soleil. L'image est l'expression modeste et sans fard de la vérité. Ne confondons pas l'imagination et la fantaisie. La fantaisie, c'est tout ce que la poésie renferme de mensonge. C'est « la faculté d'exciter le plaisir et la surprise par de brusques changements de situation et par des images accumulées ». Wordsworth la méprise à ce point qu'il reléguera sous le titre de *Poèmes de fantaisie* tous ceux auxquels il n'attache aucune importance. Au contraire, l'imagination « tire des effets impressionnants d'éléments simples ». Elle procède comme la science, par l'observation patiente et tenace. Elle accumule les petits faits, et elle s'intéresse à tous. Un sujet, en poésie, ce n'est rien, ou plutôt, toute réalité indifféremment est un sujet.

Et ne croyez pas, au moins, que la tâche du poète

en soit bornée ou amoindrie. Le monde est un réservoir infini d'images inconnues. Nous ne connaissons ni les êtres qui nous entourent ni notre propre être. Un poète qui voudrait évoquer les seules images accumulées en lui pendant son enfance trouverait dans cette tâche l'emploi d'une vie entière : « Celui qui se penche par-dessus le bord d'une barque lente, sur le sein d'une eau tranquille, se plaisant aux découvertes que fait son œil au fond des eaux, voit mille choses belles — des herbes, des poissons, des fleurs, des grottes, des galets, des racines d'arbres, — et en imagine plus encore. Mais il est souvent perplexe et ne peut pas toujours séparer l'ombre de la substance, distinguer les rocs et le ciel, les monts et les nuages, reflétés dans les profondeurs du flot clair, des choses qui habitent là et y ont leur vraie demeure... C'est ainsi, c'est avec la même incertitude que je me suis plu longtemps à me pencher sur la surface du temps écoulé. »

Voilà donc une première fonction de la poésie. Elle est œuvre d'observation. Elle confine à la science. Elle a pour mission d'amener au grand jour toutes les sensations obscures éparses et dormantes au fond de nous. Elle est une tentative de constituer une psychologie poétique de l'homme. « J'ai dit, écrit-il en 1800 dans la préface des *Ballades lyriques*, que chacun de ces poèmes a un objet : c'est d'élucider la façon dont nos sentiments et nos idées s'associent dans un état d'excitation. Mais, pour en parler en termes moins généraux, c'est de suivre *le flux et le reflux de l'esprit quand il est agité par les grands et simples sentiments de notre nature.* » Tel de ces poèmes a pour but d'étudier « la perplexité et l'obscurité qui dans l'en-

fance accompagnent notre notion de la mort »; tel autre « la passion maternelle à travers beaucoup de ses replis les plus subtils »; chacun a pour objet un fait mental déterminé; chacun est, dans l'idée du poète, une étude d'un « cas ». — Mais n'êtes-vous pas dupe des mots, ô poète? Ce que vous traduisez dans vos vers ce ne sont pas des faits, ce sont des sensations, ce sont des *apparences*. — D'accord, mais ces *apparences* sont des faits de l'âme, dont l'indéniable existence se manifeste par l'influence qu'ils exercent sur notre vie morale. Et d'ailleurs « l'office propre de la poésie (laquelle néanmoins, si elle est sincère, *est aussi permanente que la science pure*), son emploi approprié, son privilège et son *devoir*, c'est de traiter les choses non comme elles *sont*, mais comme elles *apparaissent*. »

Et, si vous lui objectez que ces apparences sont des mensonges, il vous demandera si en fait ces apparences ne sont pas l'image même de la réalité, si ces fantômes ne sont pas des ombres de vérités, si les premiers hommes, qui associaient constamment dans leur esprit le phénomène et la force qui le produit, n'étaient pas plus près du but que le savant d'aujourd'hui. — D'un mot, Wordsworth vous parlera comme Coleridge.

La poésie, œuvre d'observation patiente et tenace! Nous voilà loin de nos romantiques. Eux aussi pourtant, avec la même candeur que Wordsworth, ils ont découvert l'homme et ils ont inventé la nature : on sait que ces découvertes-là se font périodiquement, deux ou trois fois par siècle. Mais ce qu'ils ont découvert, c'est un autre monde et c'est une autre nature. Notez que la plupart d'entre eux sont des citadins, gens de lettres, journalistes, gens de théâtre. On les

voit dans les salons, dans les académies, dans les coulisses; ils forment un parti fortement organisé, ayant ses revues, ses journaux, et, les soirs de premières, ses « Spartiates », comme disait Hugo, prêts à se faire tuer aux Thermopyles de l'art. Chacune de leurs œuvres — roman, drame ou poème — est conçue en pleine bataille, et pour la bataille. Chacune de leurs conceptions, images grandioses, mais un peu grossies, de la réalité, trahit le désir de forcer l'attention d'un public impatient et inquiet. Et, de vivre ainsi en pleine mêlée, c'est pour un poète, même lyrique, une bonne manière de varier et d'étendre le champ de sa poésie. Mais elle eût fort étonné cet anachorète de Wordsworth qui, du haut de sa montagne, a, soixante ans durant, couvert d'innombrables carnets de pieuses et calmes impressions.

Coleridge disait de lui qu'il s'était « isolé des hommes au point de se faire du mal ». Le mot est très juste, mais il faut ajouter que Wordsworth n'a jamais voulu se rendre compte du mal qu'il se faisait. Il a goûté jusqu'à l'ivresse cette solitude en dehors de laquelle il ne désirait rien :

The self sufficient power of solitude.

Il a voué son génie sévère à créer une poésie aussi nue, aussi dépouillée que possible. Il a célébré, suivant le mot ironique de Taine, « des événements plats dans un style plat, et par principe ». Il a renoncé tant qu'il a pu à « l'art ». Il a chassé de son vocabulaire les termes d'école, les beaux vocables, le « mot » enfin, dont Hugo disait que « le Mot c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu ». Il a voulu dire simplement des choses simples. Et de même, aucun effort pour

piquer la curiosité par le choix d'un sujet ou par l'invention d'un incident. Ni merveilleux, ni fiction, ni fable, aucun de ces hochets dont une tradition séculaire permet l'usage aux poètes. C'est le poète de la Terre, et s'il lui arrive de la quitter, il s'écrie, dans un transport d'enthousiasme, en la retrouvant : « Ces astres et tout ce qu'ils renferment, qu'est-ce auprès de ce grain minuscule, de ce cher petit point qui est nôtre? Donc, revenons sur la Terre, sur la chère Terre verte... La voici, l'incomparable Terre! »

« L'incomparable Terre », et, dans cette terre, l'Angleterre, et, dans cette Angleterre, un coin du Cumberland et du Westmoreland, cet horizon lui suffit. Là, dans ce microcosme, s'agitent des personnages minuscules. C'est, comme le dit joliment M. Legouis, le « protoplasma de la poésie au lieu de la poésie elle-même ». L'étrange poète! Chantera-t-il les malheurs de René ou ceux de Chatterton ou ceux d'Olympio? Refera-t-il une virginité à Marion Delorme, à Lucrèce Borgia, à la Thisbé? Dira-t-il les rancœurs de Rolla ou la grandeur cachée de Triboulet? Vous le connaissez mal. Ce contemporain de Chateaubriand vous dira comment ce mauvais sujet d'André Jones s'est approprié un gros sou jeté par un cavalier à un mendiant; ou encore il vous contèra comment cette pauvre Alice Fell a perdu son manteau en loques, qui s'est trouvé pris dans la roue d'une voiture. Notez que ce n'est pas là du « burlesque »; ce n'est pas non plus du « grotesque », suivant la formule de nos romantiques; c'est du « plat », tout simplement, ce qui est bien différent. En vérité, pour assister avec cette joie enfantine aux ébats des moindres êtres de la création, il faut relever d'une maladie aiguë; il y faut la dis-

position d'âme du convalescent qui, sortant pour la première fois dans son jardin, jouit du moindre frémissement du vent dans les feuilles.

Mais, au fait, ne sommes-nous pas tous des malades, et ne pouvons-nous pas devenir, à condition de le vouloir, des convalescents? Wordsworth le pense. Sa poésie est un hymne aux plaisirs élémentaires de l'humanité, à la chaleur réconfortante et pénétrante de la nature. Ce n'est pas lui qui dirait avec Vigny :

> Ne me laisse jamais seul avec la Nature,
> Car je la connais trop pour n'en avoir pas peur.

Ce que la Nature nous verse, par le canal des sens, glorieux instruments de notre régénération, c'est le calme, c'est la sérénité, c'est le pardon. Il ne s'agit pas ici, comme l'ont cru des lecteurs superficiels, de nous confondre et de nous abîmer dans son infinité : cela, c'est du Shelley. Encore moins s'agit-il de lui prêter nos propres sentiments, de tomber dans ce que Ruskin appelle *Pathetic fallacy* : cela, c'est du Gray, du Lamartine, du Musset, du Byron. Assurément, il a semblé parfois à Wordsworth que sa personnalité se confondait avec celle de la nature : tout enfant, allant un jour en classe, il a dû tâter fortement un mur ou un arbre « pour sortir de cet abîme d'idéalisme et rentrer dans la réalité ». Mais cet état est exceptionnel chez lui. La conception qu'il se fait du monde ne suppose ni l'absorption du poète dans la nature, ni celle de la nature dans le poète. Ce qu'il veut, ce sont, comme l'a dit excellement M. Angellier, « des heures de divine réceptivité ». C'est la soumission de l'écolier à son maître. C'est une extase où l'âme s'em-

bellit et s'ennoblit à force de se pénétrer de la noblesse et de la beauté du monde.

Il ne faut pas demander à une conception poétique la rigueur d'un système. Mais il ne faut pas contester non plus à un poète le droit d'aller jusqu'au bout d'une idée, fût-ce une idée de poète. C'est ainsi que Taine, après avoir amèrement reproché à Wordsworth de « faire pulluler dans tous les coins les chardons métaphysiques », lui a proposé ironiquement, puisque aussi bien tout sujèt porte en lui son enseignement, de chanter « une brosse à dents usée, qui cependant continue son service ». Ce sarcasme a paru cruel aux dévots du poète de l'*Excursion*, et ils sont dans leur droit. Certes, Wordsworth ne craint pas « les chardons métaphysiques »; certes, il est, en fait d'attendrissement, capable de tout. Mais quoi! faut-il donc être plus sévère envers un poète qu'envers un philosophe, et, la plaisanterie que vous décochez à Wordsworth, pourquoi l'épargnez-vous à Spinosa ou à Hegel? Oui, il nous paraît, à nous compatriotes d'Alfred de Musset ou de Prosper Mérimée, que Wordsworth s'est guéri un peu trop complètement de son rationalisme. Oui, son mysticisme naturaliste nous effarouche par moments. Mais comment méconnaître la grandeur de ce culte de la nature, préceptrice et bienfaitrice du genre humain?

Le plus singulier, ce sont les conséquences que Wordsworth en a tirées : la méfiance envers ce qu'on nomme le progrès; le dédain de ce qu'on appelle la science.

Le progrès : cela se conçoit assez. Le progrès n'apparaît pas dans la nature. Elle n'improvise rien. Elle est impassible. Elle ne fait ni ne défait rien en une

nuit. Ayant les siècles en perspective, elle ne connaît ni la hâte ni la fièvre d'aboutir. Inspirons-nous donc de sa magnifique stabilité. Mais la science? Est-ce que la science n'est pas justement l'interprétation de la nature? Est-ce qu'elle ne donne pas la main à la poésie? Est-ce qu'elle ne travaille pas à la même œuvre?... Wordsworth, ici, recule devant une conséquence légitime de son principe. Votre science, dit-il, ou ce que vous appelez de ce nom, supprime la vie, sous couleur de la mieux connaître : « Elle défigure les belles formes des choses et tue pour disséquer. » Elle substitue « un univers de mort à celui qui se meut, animé de lumière et de vie, réel, divin et vrai ». Elle voit « tous les objets dans une disjonction sans vie et sans âme ». Voilà qui est grave. Et, d'autre part, est-ce que toute science ne doit pas aboutir à l'adoration du mystère? Est-ce que nous n'avons pas vu les enfants, les idiots, les animaux même en savoir parfois plus long que les métaphysiciens patentés? Tranchons le mot : est-ce que ce ne serait pas un bouleversement de l'ordre naturel que l'intelligence fût un acheminement à la moralité? Je sais bien que Wordsworth a parlé en beaux termes de la géométrie, qu'il a voulu s'initier à la chimie, qu'il est parti pour l'Allemagne à la seule fin d'étudier l'histoire naturelle. Comme tout esprit supérieur, il a senti la force du mouvement qui emportait son siècle vers la science. Mais, au fond, il l'a regretté. Autour de lui, ce n'étaient que mystiques, que rêveurs, que « dégrisés de raisonnement », comme dit spirituellement M. Legouis. Et Coleridge, le plus « dégrisé » de tous, lui parlait avec effroi des « solitudes sablonneuses de l'incrédulité absolue ». En fait,

il ne peut y avoir ici de compromis : on croit à la raison, ou on n'y croit pas.

Pour y croire, Wordsworth a toujours vu les choses de trop près ou de trop loin : de trop près, quand il s'usait les yeux à décrire le vol d'un moucheron ou le bruissement d'une feuille morte; de trop loin, quand, tout plein de ses amples et harmonieuses visions, il chantait, dans cette « cathédrale gothique » qui est son œuvre, un hymne à l'universelle Beauté et à l'éternelle Harmonie. Il a écrit quelque part de Milton qu'il avait « l'âme solennelle comme un temple ». Telle aussi l'âme de Wordsworth, planant fort au-dessus des misères de la vie quotidienne, naturellement avide d'éternité et d'immutabilité, parfaitement incapable de ne pas s'humilier devant le mystère des choses. Ce n'est pas lui qui aurait dit avec Lamartine : « *La poésie sera de la raison chantée* : voilà sa destinée pour longtemps. » Une pareille destinée lui semblerait trop médiocre. Wordsworth, poète crépusculaire, fait de la lumière avec de l'ombre : il lui arrive d'écrire, et cela est bien caractéristique, que « les souvenirs pénombreux » de l'enfance « demeurent la lumière, source de tout notre jour ». Pour trouver une ferme assise à la vie morale de l'homme, il lui faut invoquer de toute nécessité « quelque chose de profondément infus, dont l'habitation est la lumière des soleils couchants..., mouvement et souffle, qui donnent l'impulsion à tous les êtres pensants, à tous les objets de toute pensée, et qui roulent à travers toutes choses. » Gœthe demandait qu'on laissât s'exercer librement sur l'âme de l'enfant l'influence salutaire du mystère et de l'invisible. Ce que Gœthe demande pour l'enfant, Wordsworth le réclame pour l'homme. L'intellectua-

lisme de Godwin, qui l'a enivré un instant, ne lui a laissé maintenant que dégoûts et que mépris. Voici que les sens eux-mêmes ne lui semblent plus dignes de confiance qu'à la condition de n'être pas faussés par le raisonnement. Toute erreur de l'homme, nous dit-il, vient de ce qu'au lieu de *sentir*, de *voir* et d'*entendre*, il se laisse aller à raisonner sur ce qu'il entend, sent ou voit. Le privilège du poète, c'est bien de voir comme voient les êtres déraisonnables, « comme s'il était le premier-né de la terre et comme si nul n'avait vécu avant lui ».

On lui vante l'activité de la raison. On lui reproche de négliger les livres, « ces flambeaux légués à des êtres qui sans eux seraient délaissés et aveugles ». Il répond : « L'œil ne peut s'empêcher de voir, nous ne pouvons interdire à l'oreille d'entendre; notre corps est sensible, en quelque lieu qu'il soit, que nous le voulions ou non. De même, je crois qu'*il est des puissances qui spontanément impressionnent notre esprit*, que cet esprit qui est nôtre, nous pouvons *le nourrir dans une sage passivité.* » Voilà, pour Wordsworth, la connaissance normale. Et voici l'extase, qui est une connaissance plus complète. Supposez que « la lumière des sens s'éteigne, mais avec un éclair qui a révélé le monde invisible ». Ce sera alors « l'état d'âme béni dans lequel le fardeau du mystère, le poids lourd et accablant de tout ce monde inintelligible s'allège ». Assurément un pareil état est rare, et dure peu : « Trop, bien trop étroits sont ces murs de chair... » Du moins devons-nous tendre à nous rapprocher le plus possible de cette connaissance idéale et supérieure.

D'ailleurs, pour Wordsworth, l'extase n'est pas un

état morbide. Ce poète robuste n'est pas, comme Coleridge ou comme Thomas de Quincey, un buveur d'opium. Il a une vigoureuse et saine nature, et son aspect est celui d'un paysan du Nord. Lui qui a parlé si magnifiquement des sens, il a ignoré les griseries du palais ou de l'odorat; il n'a pas laissé, comme Shelley, son âme « se dissoudre » dans le parfum des roses. Il n'a guère eu que des passions intellectuelles. On n'en est que plus frappé de l'entendre parler avec une telle dévotion de cette ivresse singulière où l'âme s'absorbe tout entière dans une jouissance, sensuelle après tout, de l'univers physique. L'enfant qui met à son oreille un coquillage marin, croit y entendre le bruit de la mer : « pareil à ce coquillage est l'univers même pour l'oreille de la foi. » — Oui, mais pareil à l'enfant est sans doute le poète, et il lui arrive de prendre le bruit qu'il entend dans le coquillage pour le murmure de l'Océan.

On ne raisonne pas avec qui ne croit pas à la raison. Wordsworth est, au fond, un mystique et c'est, de plus, un apôtre. Tous ceux qui l'ont approché ont eu la même impression que Leigh Hunt : « Ses yeux ressemblent à des feux à demi flambants et à demi couvants, avec je ne sais quelle âcre fixité dans le regard... On pourrait s'imaginer Ézéchiel et Isaïe avec ces yeux-là. » Ces yeux de prophète, c'est tout l'homme. Il a cru d'une foi invincible en sa mission. — Il ne lui est jamais arrivé d'écrire dédaigneusement, comme Lamartine, dans une préface célèbre : « La poésie, c'est le chant intérieur. Que penseriez-vous d'un homme qui chanterait du matin au soir? » Les vers, « cela marque le pas et donne la cadence aux mouvements du cœur et de la vie. Voilà tout. » —

Une pareille ambition est bien trop modeste pour un Wordsworth. Ce dont il a soif, c'est d'un apostolat acharné. Ce qu'il veut, c'est « élargir la sphère de la sensibilité humaine pour la jouissance, l'honneur et le bénéfice de la nature humaine ». Il obéit à l'impulsion qui lui commande de chanter, comme on obéit à un devoir sacré : « Je sens qu'une clarté intérieure m'est accordée, qui ne doit pas mourir, qui ne doit pas cesser d'être... *J'ai quelque chose au dedans de moi qui n'est encore partagé par personne*, pas même par le plus proche de moi et le plus cher; je le voudrais communiquer, je le voudrais répandre au loin. » Et ce qu'il a prêché aux hommes, c'est ce qu'il a senti se dégager peu à peu de sa propre vie : la joie.

M. Legouis a excellemment montré que cette idée de la joie, comme principe de la morale, Wordsworth a eu le mérite d'y arriver malgré une jeunesse, à tout prendre, assez douloureuse. Est-ce donc un privilégié de la vie que cet enfant, orphelin de bonne heure, dépouillé de son patrimoine, tenu à l'écart par les siens, condamné à une existence humiliante, perdant, dans une crise douloureuse, ses plus chères convictions, et, avec cela, maladif et de nature hypocondriaque? Non, l'optimisme de Wordsworth n'est pas la complaisance béate d'un satisfait. Ce n'est pas la philosophie de commande d'un poète officiel. Ce n'est pas non plus, comme on l'a écrit légèrement, la manifestation naïve d'un anglicanisme docile. La foi du poète est bien sienne. Il a su être heureux malgré les événements, malgré son tempérament naturellement sombre. S'il a cru que « la sagesse spontanée s'exhale de la santé », et que « la vérité s'exhale de la joie », ce n'a pas été sans lutte ni sans défaillance. Au milieu

des plus rudes épreuves imposées à ses convictions politiques, par exemple au moment de l'invasion de la Suisse par la France, en 1798, il a cru fermement en l'avenir, et la Terreur même ne l'a pas détourné de sa confiance inébranlable en la bonté de la vie. Par là, il est resté l'homme du XVIIIe siècle, de ce siècle qui a tout espéré de l'excellence de notre nature. Seulement, tandis que les hommes du XVIIIe siècle attendaient le progrès du libre jeu des institutions humaines issues de la raison, Wordsworth comptait uniquement sur ce que Coleridge appelait « l'harmonieuse et puissante voix de l'âme » et « la douce voix de la joie ». Idée aventureuse et paradoxale, défi audacieux aux souffrances aiguës du siècle, mais dont les conséquences ne l'ont jamais fait reculer.

La première de ces conséquences, c'est que la poésie, ayant pour objet de produire de la joie, est une reconnaissance de la beauté de l'univers. Le signe qu'une œuvre d'art est bonne, c'est qu'elle rend heureux. Oui, ce contemporain de René et d'Obermann, d'Adolphe et de Jacopo Ortis a osé, suivant la jolie expression de son biographe, « enrôler toute la nature au service de l'optimisme ». En face d'un siècle qui a fait des miracles d'ingéniosité pour imposer aux hommes le dogme de la désespérance, il n'a pas rougi de se dire effrontément heureux. Il n'a pas craint d'avouer que « c'est par le pouvoir profond de la joie que nous voyons jusque dans la vie des choses ». Et ce n'est pas pour avoir fermé les yeux à la réalité qu'il a compris ce pouvoir souverain de la joie. Non, c'est du jour où il a regardé la réalité en face qu'il a senti que le bonheur est la loi intime de l'être. Sa doctrine n'est pas une aventure de sa pensée.

C'est une conviction laborieusement conquise, au prix de mille efforts, par le contemporain d'une des époques de l'histoire qui ont engendré le plus de tristesses.

Wordsworth sentait bien cette contradiction apparente entre sa doctrine et son temps. Mais il écrivait fièrement à lady Beaumont : « Ne vous mettez pas en peine de l'accueil fait maintenant à mes poèmes. Qu'est cela auprès de la destinée que je prévois pour eux?... J'ai confiance qu'ils accompliront fidèlement leur office, longtemps après que nous (c'est-à-dire, tout ce qui est mortel en nous), nous serons tombés en poussière dans notre tombeau. » — Et il ne se trompait pas.

Vingt ans après qu'il traçait ces lignes, un jeune philosophe, rongé par l'abus de l'analyse, retrouvait dans la lecture de Wordsworth « la joie du cœur », et « une révélation des sources éternelles du bonheur, quand les plus grands maux de la vie auront été supprimés ». — N'est-ce pas la revanche de Wordsworth d'avoir si puissamment agi, dans une heure critique, sur John Stuart Mill?

III

Quelle pouvait être, quelle a été en France la fortune d'une pareille poésie? M. Legouis, étudiant Wordsworth pour lui-même, n'avait pas à se le demander. Nous qui avons cherché surtout à déterminer en quoi il diffère de nos poètes, nous nous posons la question, pour compléter notre enquête.

A première vue, plusieurs circonstances semblent

concourir à son succès. Est-ce que cette Révolution, qui a été le point sur lequel a tourné toute la vie morale de Wordsworth, n'est pas notre Révolution? Est-ce que l'écrivain qui a le plus profondément agi sur lui n'est pas ce Rousseau dont l'influence se retrouve, latente ou manifeste, à toutes les pages de son œuvre? Est-ce que l'optimisme résolu du poète anglais n'est pas issu des prédications de nos philosophes? Est-ce que, d'une façon générale, ce n'est pas un levain venu de France qui a fait germer une grande part de l'œuvre des *Lakists*? — Et, d'autre part, si l'on s'en tient au point de vue littéraire, est-ce qu'en relisant certaines pages de la préface des *Lyrical Ballads*, premier manifeste du romantisme anglais, on ne croit pas relire certaines préfaces de Lamartine ou de Victor Hugo ou d'Alfred de Vigny?

Oui, au premier abord, que d'idées communes! Mais, pour peu qu'on aille au fond des choses, que de différences! Nulle part mieux qu'ici ne se vérifie cette loi du monde des esprits qui veut que la même idée, germant à la fois dans un cerveau français et dans un cerveau anglais, prenne deux formes distinctes. Assurément, si on s'en tient aux mots, plusieurs des articles du programme poétique de Wordsworth lui sont communs avec nos romantiques français. Eux aussi, ils ont prêché le « réalisme », et, s'ils n'y mettaient pas le mot, ils y mettaient la chose. Eux aussi, ils ont cru à la mission sociale du poète et ils ont proclamé par la plume d'un Vigny que « lorsque le don de fortifier les faibles commencera de tarir dans le Poète, alors aussi tarira sa vie; car, s'il n'est plus bon à tous, il n'est plus bon au monde ». Et, comme l'écrivait le malade du Docteur Noir,

Wordsworth n'aurait-il pas écrit, lui aussi : « Je crois fermement à une vocation ineffable qui m'est donnée, et j'y crois à cause de la pitié sans bornes que m'inspirent les hommes, mes compagnons en misère, et aussi à cause du désir que je me sens de leur tendre la main, de les élever sans cesse par des paroles de commisération et d'amour? »

Cependant, quel accueil nos romantiques ont-ils fait à Wordsworth?

Et d'abord ils ne l'ont pas traduit : chose étrange, dans un temps où l'on traduisait tout. Pourtant, Wordsworth a été célèbre en France, et, en 1835, on pouvait lire dans la *Revue des Deux Mondes* : « Wordsworth est aujourd'hui en pleine possession du trône poétique de l'Angleterre. Ce n'est pas encore un roi populaire chez tout son peuple, mais c'est un roi solidement établi et qui n'a même pas contre lui de prétendants. » Quelques-uns le citaient dévotement comme un précurseur et un maître. Même, dès 1825, Amédée Pichot, infatigable adaptateur d'œuvres anglaises, rendit visite aux *Lakists* dans leur solitude et, dans son curieux *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse*, se loua de leur « patriarcale hospitalité ». Avant M. Paul Bourget, il erra sur les bords du Windermere et comprit ce que ces poètes devaient à cette nature qu'ils chantaient : « Ils n'admirent la nature, écrivait-il, que parce qu'ils l'aiment. Dans ses solitudes muettes, sur le sein de ses lacs, dans le demi-jour de ses forêts, il leur semble que leur âme se fond avec l'âme universelle : ils sentent une influence inévitable et ineffable qui les exalte, les ravit et les purifie. » Il traduisait ou analysait *Geneviève* et le *Vieux Marin* de Coleridge, *Jeanne d'Arc* et *Madoc* de

Southey, l'*Excursion* et la *Pauvre Suzanne* de Wordsworth. Il reproduisait des autographes de ces maîtres. Il écrivait au sujet de la poésie de Wordsworth : « Elle demande le recueillement et le sentiment religieux qu'il est nécessaire d'éprouver pour apprécier tout ce qu'a de sublime le silence d'une forêt, ou plutôt la solitude un peu monotone d'une immense cathédrale gothique éclairée du demi-jour mystérieux de ses vitraux. »

De la philosophie prêchée par Wordsworth, Amédée Pichot ne dit rien de précis, et pour cause. Mais il goûte son réalisme : « Pour moi, je l'avoue, j'ai quelquefois trouvé un monde entier de sensations nouvelles dans ces sujets *indignes*... Il est dans les plus petits phénomènes de la création de mystérieuses harmonies fécondes en grands résultats. » Pas plus qu'Amédée Pichot, nos romantiques n'ont jamais pris au sérieux, ils n'ont même jamais cherché à comprendre la philosophie du poète; ils ont résolument ignoré sa doctrine, et, ce faisant, ils ont ignoré l'essentiel de son œuvre. Outre que son optimisme, s'ils l'avaient examiné d'un peu près, leur eût semblé paradoxal, ils n'ont jamais philosophé avec la conviction d'un Wordsworth. Soyons sincères : si l'on excepte cet admirable Vigny, il leur a manqué, pour remplir une mission sociale, d'avoir un peu plus d'idées. Ils sont beaucoup moins philosophes que Wordsworth.

C'est la poésie modeste et familière du grand *Lakist* qui lui a valu en France une sympathie assez vive dans un petit groupe. Wordsworth a eu en France sa chapelle, et le prêtre de ce culte peu répandu, ç'a été Sainte-Beuve.

Sainte-Beuve avait-il beaucoup lu ces *Lakists* dont il se proclame volontiers le disciple? Il est permis d'en douter quand on lit certaine lettre adressée en 1863 à William Reymond, auteur d'un livre sur *Corneille*, *Shakespeare et Gœthe*[1] : « Tout en professant et même en affichant l'imitant des poètes anglais et des lakistes, *je vous étonnerais si je vous disais combien je les ai devinés comme parents et frères aînés*, *bien plutôt que je ne les ai connus d'abord et étudiés de près.* C'était pour moi comme une conversation que j'aurais suivie en me promenant dans un jardin, du côté de la haie ou de la charmille : il ne m'en arrivait que quelques mots qui me suffisaient et qui, dans leur incomplet, prêtaient d'autant mieux au rêve. » Cela, c'est la confidence du critique vieilli et assagi. Mais le poète des *Consolations* ne parlait pas de ce ton. Il vantait bien haut cette poésie intime et familière qui se rapprochait tant de son propre idéal. Dans une pièce qui date d'octobre 1829, il place Wordsworth au rang de ses auteurs favoris, de ceux qu'il relit

Aux moments de langueur où l'âme évanouie
Ne peut rien d'elle-même et sommeille et s'ennuie...

Ceux qu'il prend alors, pour secouer cette torpeur, c'est Pétrarque, c'est Milton, c'est Dante,

C'est Wordsworth *peu connu*, qui des lacs solitaires
Sait tous les bleus reflets, les bruits et les mystères,
Et qui, depuis trente ans, vivant au même lieu,
En contemplation devant le même Dieu,
A travers les soupirs de la mousse et de l'onde,
Distingue, au soir, des chants venus d'un meilleur monde.

1. William Reymond, *Corneille*, *Shakspeare et Gœthe* : *Étude sur l'influence anglo-germanique en France au* XIX[e] *siècle*, avec une lettre-préface de M. Sainte-Beuve. Berlin, Paris, Londres, 1864.

Le Wordsworth qu'il vante en ces termes à Antony Deschamps, c'est le Wordsworth descriptif, élégiaque et lamartinien[1]. Et c'est celui-là aussi qu'il imite « se frayant, comme le remarque Théophile Gautier, de petits sentiers, à mi-côte, bordés d'humbles fleurettes », rendant un culte discret à une Muse mélancolique :

Assise au bord d'une eau qui réfléchit les cieux,
Elle aime la tristesse et ses élans pieux;
Elle aime les parfums d'une âme qui s'exhale,
La marguerite éclose, et le sentier fuyant,
Et quand novembre étend sa brume matinale,
Une fumée au loin qui monte en tournoyant!

Certes, c'est là du Wordsworth. Mais est-ce tout Wordsworth? Est-ce même le meilleur de Wordsworth? Il serait téméraire de le prétendre.

Cependant l'opinion de Sainte-Beuve a eu chez nous force de loi. Il l'a prêchée au petit cénacle de « Wordsworthiens » qu'il a réussi à créer autour de lui. Il a formé quelques confrères en *Lakisme*. C'est un *Lakist* convaincu que cet abbé Roussel, vicaire dans une petite paroisse des Vosges, qui lui envoie un jour, comme il dit, « des fruits du petit jardin que vous avez créé dans ce maigre terrain de nos montagnes, qui ne sont pas, il s'en faut, celles du Westmoreland ». Et le bon abbé ajoute : « Que je serais heureux si mon panier avait gardé un peu de sa saveur primitive, si mes vers vous rappelaient Wordsworth autrement que par le titre! » Par malheur, ce sont de pauvres traductions que celles de l'excellent abbé,

1. Pour les imitations que Sainte-Beuve a faites de Wordsworth, voir ses *Poésies* (éd. Charpentier), pp. 18, 123, 124, 234, 235, 236, 243 et 344.

et j'ai peur que son Wordsworth ne ressemble un peu trop à l'auteur d'*Estelle et Némorin*.

Plus dignes de suivre Sainte-Beuve dans sa tentative étaient Maurice de Guérin et son ami le poète Hippolyte de la Morvonnais. Tous deux avaient été initiés, semble-t-il, par lui. Tous deux s'étaient convertis sans effort, et comme par un naturel instinct, à cette poésie si pleine d'âme. Je ne sais si Wordsworth a jamais été plus goûté parmi nous que dans le petit cénacle poétique du Val de l'Arguenon. C'est bien un *Lakist* que Maurice de Guérin dans plus d'une page de ses œuvres, tant par le sentiment vif d'une nature familière que par l'intensité de l'émotion morale ; et quant à l'auteur, aujourd'hui bien oublié, de la *Thébaïde des Grèves*, il avait projeté, semble-t-il, quelque publication sur celui que son maître appelait « ce grand et pacifique esprit, ce patriarche de la Muse intime ». Il alla même voir le dieu dans sa solitude de Rydal Mount. Il se promit de le faire connaître en France, aux dépens de ce Byron tant goûté, qu'il trouvait « trop emphatique, trop solennel, pas assez près de la nature ». Il faut l'entendre parler avec l'émotion du disciple de son « Wordsworth tant aimé »,

> Celui dont la mystique et profonde harmonie
> Sonne pour les élus des poétiques dons
> Et soulève mon âme en ses grands abandons.

Il lui prédit une gloire impérissable :

> Cet homme est honoré des puissances secrètes.
> Lui mort, à ses beaux lacs, romantiques retraites,
> Des pèlerins viendront, penseurs religieux.

Et ils y sont venus en effet, mais rarement de France. En plein romantisme, le poète des lacs n'a eu chez

nous que des admirateurs un peu trop respectueux, et qui le vénéraient de loin. Il n'a même pas trouvé de traducteur : une traduction, annoncée par Fontaney pour la *Bibliothèque anglo-française*, n'a jamais paru, que je sache [1]; et ce n'est peut-être pas une compensation suffisante pour Wordsworth que, bien avant M. Jean Aicard, Mme Amable Tastu ait mis en vers français la jolie pièce : *We are Seven.*

Ainsi l'influence du *Lakisme* sur l'école romantique française, influence que certains critiques ont admise un peu vite, se réduit à très peu de chose, et, ce qui a le plus nui aux *Lakists*, ç'a été justement ce que Philarète Chasles signalait comme leur « qualité intime et souveraine », — la foi. Le romantisme a été partout en Europe un mouvement à la fois moral et artistique; mais il a été surtout une question d'art pour un Chateaubriand, pour un Hugo, même pour un Lamartine, tandis que pour un Wordsworth il a été avant tout — je ne dis pas exclusivement — un réveil moral. Et c'est ce que sentait bien le grand sceptique, l'ironique Byron quand, voulant tuer dans l'œuf cette philosophie de poète, il assénait à l'innocente ce coup de massue :

He who understands it would be able
To add a story to the Tower of Babel.

L'anathème de *Don Juan* a pesé sur le religieux optimisme de Wordsworth, et la France a cru Byron sur parole. Elle a réduit l'auteur du *Prélude* au rang modeste de poète du foyer et de l'enfance. Elle a

1. En revanche, Asselineau (*Bibliographie romantique*, p. 126) signale des imitations de Wordsworth dans un recueil de poésies de Fontaney : *Ballades, mélodies et poésies diverses* (1825).

superbement ignoré le penseur, ou elle l'a renvoyé à la Tour de Babel. Un Théophile Gautier a pu écrire, sans sourciller :

> Je n'ai jamais rien lu de Wordsworth, le poète
> Dont parle lord Byron d'un ton si plein de fiel,
> Qu'un seul vers : le voici, car je l'ai dans la tête,
> *Clochers silencieux montrant du doigt le ciel.*

C'est le vers connu :

> *Spires whose silent finger points to heaven.*

Et encore, ce vers « frais et pieux », Gautier l'avait-il trouvé dans un roman libertin [1].

> C'était comme une fleur des champs, comme une plume
> De colombe, tombée au cœur d'un bourbier noir.

Quelques-uns se plaisaient à comparer les *Lakists* aux ombres de l'Érèbe : « L'Angleterre, écrivait Pierre Leroux dans la *Revue encyclopédique* de 1831, a entendu autour de ses lacs bourdonner comme des ombres plaintives un essaim de poètes abîmés dans une mystique contemplation. » D'autres, comme Vigny, associaient dans une même phrase les « douces couleurs laquistes (*sic*) » aux « douces couleurs virgiliennes [2] », ou mettaient, comme plus tard Victor Hugo dans l'*Ane*, « Wordsworth, l'esprit des lacs », à côté de « Young, le pleureur des *Nuits* », — le lac

1. De Regnier Destourbet (voir *Bibliographie romantique*, p. 164).

2. Comparez ce jugement de Ch. de Rémusat dans le *Globe* : « L'école du lac, qui a poussé le genre rêveur jusqu'à ses dernières conséquences, semble vouloir se naturaliser chez nous. Il serait difficile de nombrer toutes les élégies que nos poètes ont soupirées depuis quelques années, etc ». (Dans Ziesing, *Le Globe et l'école romantique*, p. 180.) — Le *Globe* parle d'ailleurs de l'école des *Lakers* (sic).

baignant le cimetière. D'autres enfin, les critiques qui passaient pour informés et dont l'opinion comptait, un Villemain par exemple, définissaient dédaigneusement les *Lakists* « des métaphysiciens, raisonneurs sans invention, mélancoliques sans passion », qui, victimes d'une vie étroite et peu agitée, « n'avaient produit que des singularités sans puissance sur l'imagination des autres hommes, » et, ayant à citer Wordsworth, ils estropiaient son nom.

De pareilles hérésies, en fait de jugements, ne s'expliquent que par la complète ignorance.

Cette ignorance est-elle excusable? Non sans doute, puisqu'il y a peu de poètes plus profonds que Wordsworth, comme il y en a peu de plus originaux que Coleridge. Mais est-elle explicable? Il ne faut pas hésiter à répondre par l'affirmative.

L'originalité — et, disons-le, la supériorité — de nos romantiques français a été de donner à des aspirations dont beaucoup venaient du dehors une forme « européenne ». Une fois de plus, suivant une vieille, mais juste métaphore, le génie français a été le creuset où s'est fondu le métal destiné au monde pensant. Une fois de plus, tandis que d'autres l'emportaient peut-être par la nouveauté ou la profondeur des idées, nous l'avons emporté par le culte de la forme et par le souci de l'art.

Je sais bien que, ce culte de l'art, il serait très injuste de le refuser à Wordsworth, et M. Legouis a pu légitimement louer son poète « d'avoir enserré la beauté en des vers adéquats ou même en des poèmes tout entiers parfaits ». Mais encore faut-il bien admettre, au risque d'effaroucher quelques « wordsworthiens », que ce mérite est l'exception chez leur poète, tandis

qu'il est la règle chez les nôtres. Et n'est-ce pas d'ailleurs M. John Morley lui-même qui, se demandant, il y a quelques années, pourquoi Wordsworth ne s'est pas classé parmi les poètes de l'humanité, concluait que c'est sans doute pour avoir manqué de « cette beauté claire de la forme », de cette « force de concentration » qui caractérisent les très grands artistes? Venant d'un critique anglais de cette autorité, l'aveu est précieux. Oui, l'œuvre de Wordsworth, admirablement riche, ample et profonde, manque trop souvent de cette perfection de la forme qui a fait, pour ne citer qu'un de ses compatriotes, la fortune de Byron. Peut-être bien, à tout prendre, l'auteur de *Don Juan* est-il moins vraiment poète que celui de l'*Excursion*, et il ne manquera pas actuellement de critiques pour lui préférer ou Wordsworth ou Shelley ou même Keats [1]. Il n'en est pas moins vrai que Byron — « l'homme le plus séduisant de l'Angleterre », comme l'appelait Mme de Staël — a été traduit, imité, plagié par toute l'Europe, peut-être parce que ce grand voyageur avait semé à tous les coins du monde ce que son génie pouvait avoir de trop purement anglais, mais certainement aussi parce que, voulant parler à l'Europe, il avait parlé la langue de l'Europe. Au contraire, la doctrine de Wordsworth, comme la forme même de son œuvre, garde décidément un caractère trop « ésotérique ».

De la hardiesse ou de la nouveauté de la tentative, il est désormais impossible de douter en France, après

1. Il se produit en ce moment même, en Angleterre, une réaction en faveur de Byron : la publication de la belle édition de ses œuvres par M. Ernest Hartley Coleridge en est le plus sérieux témoignage (1898).

le beau livre de M. Legouis. Wordsworth a voulu être, il a été souvent un grand artiste. Il a voulu être plus encore, et il a réussi à être un penseur. Mais son réalisme poétique est, comme on l'a vu, d'une nature si particulière qu'on y retrouve à chaque pas la marque indélébile de l'esprit national. Mais son optimisme ardent, outre que c'est une conception quelque peu artificielle, éclose dans la solitude, trop loin de la vie, qui est la pierre de touche des doctrines morales, s'oppose manifestement au courant des idées continentales de son temps.

S'ensuit-il que cette noble et harmonieuse poésie ait obtenu chez nous la part d'influence à laquelle elle a droit de prétendre? Il s'en faut de beaucoup. Mais nous vivons en un temps où une intelligence plus large des œuvres étrangères permet d'espérer plus d'un accroissement de notre territoire littéraire, plus d'une heureuse annexion intellectuelle, et Victor Hugo exprimait l'idéal de nos romantiques, qui doit rester l'idéal de la France, quand il écrivait en 1843 : « Il y a aujourd'hui une nationalité européenne, comme il y avait du temps d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, une nationalité grecque. *Le groupe entier de la civilisation, quel qu'il fût et quel qu'il soit, a toujours été la grande patrie du poète.* Pour Eschyle, c'était la Grèce; pour Virgile, c'était le monde romain; pour nous, c'est l'Europe. »

Il serait curieux que l'Europe du XXe siècle accordât à William Wordsworth une admiration qu'il n'a pas toujours su demander à celle du XIXe.

L'INFLUENCE ALLEMANDE DANS LE ROMANTISME FRANÇAIS

Divers travaux récents ont ramené l'attention sur l'un des plus difficiles problèmes d'histoire dont le XIXe siècle finissant laissera au XXe le soin de trouver la solution, je veux dire la question des rapports intellectuels de la France avec l'Allemagne. Problème obscur par définition : quoi de plus obscur que le génie d'une nation, si ce n'est le résultat du contact de deux nations? On s'égare facilement à parler de ces choses. Tout au moins y faut-il le lointain et le recul des siècles, qui nous manque ici : car il n'y a pas plus de cent cinquante ans que nous entretenons avec l'Allemagne des relations suivies dans l'ordre intellectuel, et cent cinquante ans, pour l'histoire, c'est peu.

Ai-je besoin de signaler l'autre grande difficulté, qui nous empêche, et nous empêchera longtemps, nous autres Français, d'envisager froidement la question? Depuis un quart de siècle, on nous a tant répété, et sur tous les tons, que le triomphe du « génie ger-

manique » sonnait le glas de l'esprit français, que nous sommes devenus très sceptiques à l'endroit des historiens allemands, quand ils nous vantent, en de savants et partiaux ouvrages, les bienfaits dont le second serait redevable au premier. Il ne s'agit en ce moment, je le sais, que de littérature ou de science ou d'art... Mais quoi! le patrimoine intellectuel d'une nation est une chose sacrée, et, quand ce patrimoine est celui de la France, comment l'historien se résignerait-il à être cet homme idéal, qui n'est, suivant une formule classique, d'aucun temps ni d'aucun pays?

C'est surtout en Allemagne qu'on s'est demandé quelles ont été, depuis le siècle dernier, nos relations littéraires ou philosophiques avec les Allemands, et, par malheur, la question a été presque toujours ramenée à celle-ci : quelle influence l'esprit allemand a-t-il exercée sur l'esprit français? Puisque aussi bien nous négligeons généralement en France de nous poser la question inverse, des érudits ont étudié doctement l'influence de la civilisation germanique sur les « nations latines », et ils n'ont oublié ni Gutenberg ni Luther — ce qui se comprend, — ni la valse, ni la bière — ce qui est décidément de trop.

Tous ces excès, pour ridicules qu'ils soient, ne doivent pas nous empêcher de nous poser un problème capital de l'histoire des idées dans notre pays, avec la ferme résolution de passer au crible les arguments déjà accumulés par la critique. Pour ne citer que l'essentiel, on en trouvera toute une provision dans l'indigeste et savant livre de Th. Süpfle : *Geschichte des deutschen Cultureinflusses auf Frankreich*, dont l'auteur, mort récemment, avait publié le pre-

mier volume en 1886 et le dernier en 1890. Süpfle, très abondant sur la période classique, a fort négligé le plus intéressant de son sujet, c'est-à-dire le XIXe siècle. On chercherait vainement à combler cette lacune avec l'ouvrage du Dr Fritz Meissner : *Der Einfluss deutschen Geistes auf die französische Litteratur des 19. Iahrhunderts*, qui est de 1893. Ce livre est, il est vrai, un éclatant hommage rendu à tous ceux qui ont, depuis 1831, parlé dans la *Revue des Deux Mondes* de l'Allemagne. Mais, si important qu'ait été le rôle de cette *Revue* dans la littérature du XIXe siècle, nous ne croyons pas cependant qu'il la résume tout entière, ni qu'il suffise, pour apprécier ce rôle lui-même, de commenter, comme l'a fait M. Meissner, la table de ce recueil. Mieux vaut recourir, pour la période du Premier Empire, au copieux et précieux ouvrage de Lady Blennerhasset sur *Madame de Staël et son temps*, et, pour toutes les autres, au récent livre de M. Virgile Rossel, œuvre de labeur et de savoir, à laquelle manquent seulement une ordonnance plus rigoureuse et une critique plus pénétrante.

Ce que nous avons aimé de l'Allemagne en ce siècle, ç'a été successivement sa littérature — et cela surtout de 1813 à 1848; puis sa philosophie — et cela principalement de 1848 à 1870; et enfin sa science et sa pédagogie — cela dans ces vingt-cinq dernières années. De ces trois problèmes que soulèvent les livres que je viens de citer, je ne voudrais retenir aujourd'hui que le premier. Des trois, il paraît le plus simple, le plus susceptible à coup sûr d'être résolu dans le sens de l'une des deux opinions extrêmes.

« Ce que les Français croient nouveau dans leurs idées littéraires actuelles, disait Gœthe à Eckermann

en plein mouvement romantique, n'est au fond rien autre chose que ce que la littérature allemande a voulu faire et a accompli depuis cinquante ans. » Mais Sainte-Beuve, gardien vigilant de ce qu'il nommait la tradition nationale, en appelait aussitôt de ce jugement, et triomphant de l'ignorance de ses contemporains, il proclamait fièrement que la génération romantique n'a rien dû d'essentiel à l'Allemagne : « Même lorsqu'on imitait, dit-il, il y avait une certaine ignorance première, une demi-science qui prêtait à l'imagination, et lui laissait de sa latitude. » — Et, à vrai dire, si l'on ne peut écarter légèrement le témoignage de Sainte-Beuve, force est de peser aussi celui de Gœthe.

Entre les deux, faut-il choisir? Je ne le pense pas, et je m'estimerais heureux si je montrais, par un exemple, combien ces problèmes complexes sont généralement peu susceptibles d'une solution trop simple.

I

Et d'abord, qu'est-ce que nos romantiques ont exactement connu de l'Allemagne, j'entends du pays, de la littérature, de la langue? Avant de parler de l'influence d'une nation étrangère, il importe de préciser par quelles voies cette influence s'est introduite chez nous et de se demander si ceux qui s'en sont constitués les interprètes avaient qualité pour assumer le rôle, difficile entre tous, de truchements entre deux nations? A vrai dire, il faut éviter ici une méthode trop matérielle, chère aux critiques étrangers, qui

consiste, par exemple, à mesurer l'influence allemande dans Musset ou dans Hugo par la connaissance que ces poètes pouvaient avoir de la langue allemande : quand on voudra apprécier plus tard l'influence du roman russe sur notre littérature d'aujourd'hui, se demandera-t-on quelle habitude avaient de la langue russe M. Paul Bourget ou M. Gabriel d'Annunzio? et n'est-ce pas une critique bien étroite que celle qui méconnaît, dans notre littérature européenne actuelle, le pouvoir rayonnant de toute œuvre de marque, en quelque langue qu'elle soit écrite? — Cette réserve une fois faite, il est légitime de constater, avec Sainte-Beuve, que, faute d'une connaissance plus exacte des choses allemandes, les imitations d'œuvres germaniques furent, pour nos premiers romantiques, « moins voisines de leur pensée qu'on ne le supposerait à distance ». Mais ajoutons bien vite que cette ignorance assez générale n'a pas été sans exceptions notables et significatives.

Parmi les ignorances des romantiques en fait d'Allemagne, une des plus répandues et des plus graves a été l'ignorance de la langue. Bien peu d'entre eux ont eu souci de comprendre ce que Musset appelle dédaigneusement les « grogneries allemandes ». Volontiers ils affectent, comme ce même Musset, de mettre en tête de leurs œuvres des épigraphes en allemand. Il n'est pas certain qu'ils les comprennent toujours. On rapporte que Philarète Chasles, grand clerc, à l'entendre, en la matière, avait traduit le fameux vers de *Faust* : [*Ich*] *heisse Magister*, [*ich*] *heisse Doctor gar*, par ces mots : « Je suis professeur, je suis le docteur Gar? [1] » Il n'en faut pas tant pour échouer au bac-

1. Je laisse d'ailleurs toute la responsabilité de la citation à

calauréat... Quoi qu'il en soit de cette anecdote, on a vite fait de citer ceux de nos romantiques qui ont étudié la langue de Gœthe : Stendhal, qui l'a apprise non sans peine, et d'ailleurs incomplètement; Dumas père, qui en avait quelque teinture, si on l'en croit; Charles Nodier, peut-être, qui avait étudié à Strasbourg et qui avait séjourné en Autriche; enfin, Émile Deschamps, Henri Blaze, Gérard de Nerval, ce « commis voyageur littéraire de Paris à Munich », comme l'appelle Sainte-Beuve[1]. Encore Heine écrivait-il de lui : « J'ai bien aimé Gérard, mais il est trop classique et il ne sait pas bien l'allemand. » — Il n'en fut pas de même après 1830, avec les Quinet, les J.-J. Ampère, les Marmier, bons connaisseurs de la langue comme de la littérature allemande. Mais, dans les deux *cénacles* romantiques, l'ignorance a été la règle, et on a lu les auteurs allemands dans des traductions, la plupart médiocres. On ne les en a pas moins goûtés, d'ailleurs.

En ce qui touche l'Allemagne elle-même, les connaissances étaient plus précises. On avait, outre le livre de Mme de Staël, les imitations ou continuations qu'en firent Cousin, Quinet, Lerminier, Saint-Marc Girardin, Gérard de Nerval, beaucoup d'autres. Cependant l'Allemagne restait assez peu familière aux « bourgeois » de 1825, et les « bousingots », plus enthousiastes, n'étaient pas toujours plus exactement informés. Leur admiration allait surtout à l'Alle-

M. E. de Morsier (préface de ses *Romanciers allemands contemporains*).

1. Sur les relations de Gérard avec l'Allemagne, voir, outre l'étude récente d'Arvède Barine, dans ses *Névrosés*, une étude de M. Louis P. Betz dans le *Gœthe-Jahrbuch* (1897) : *Gœthe und Gérard de Nerval*.

magne du moyen âge et à ces châtelaines « dont la chevelure dorée, comme dit Heine, descend avec grâce sur leur visage de roses ». Volontiers, ils peignaient, avec Musset, des jeunes filles blondes comme la Gretchen de Gœthe et candides comme elle. Volontiers, ils laissaient leur pensée errer avec Victor Hugo dans les châteaux du Rhin, et il leur arrivait d'écrire le plus sérieusement du monde : « Quelles maisons que les burgs du Rhin! Et quels habitants que les burgraves!... Nous, nations riveraines du Rhin, nous venons d'eux; *ils sont nos pères.* » Aussi bien, n'avaient-ils pas, les Job et les Magnus, trois armures dont « la première était faite de courage, c'était leur cœur; la deuxième d'acier, c'était leur vêtement; la troisième de granit, c'était leur forteresse »? Qui donc hésiterait à avouer de pareils ancêtres? Et qui donc se refuserait à répéter ce délicieux couplet de Victor Hugo à la patrie des Burgraves :

Rien n'est frais et charmant comme les plaines vertes;
Les brèches de la brume aux rayons sont ouvertes;
Le hameau dort groupé sous l'aile du manoir,
Et la vierge, accoudée aux citernes, le soir,
Blonde, a la ressemblance adorable des anges...

Pas plus enfin que la langue ou que le pays, la littérature allemande ne fut toujours très familière aux premiers romantiques, ceux d'avant la fondation de la *Revue des Deux Mondes*. Il est remarquable qu'aucune bonne histoire de cette littérature ne fut publiée à cette époque. Loève-Veimars donna bien, en 1826, un *Résumé de l'histoire de la littérature allemande*, mais c'est un précis assez sec, inspiré de Bouterweck. De fait, on s'en tenait à Mme de Staël. Beaucoup d'écrivains allemands, même des plus grands, restaient

comme Gœthe, au témoignage de Sainte-Beuve, des demi-dieux « honorés et devinés plutôt que bien connus ». Tel critique de 1822 attribuait le *Roi des Aulnes*, « poème élégiaque », à « la muse si distinguée de M. de La Touche ». Tel poète dramatique — c'est Dumas en personne, — adaptant *Intrigue et Amour* de Schiller, introduisait dans la pièce ce couplet inattendu de Miller à sa femme : « Tous les amours commencent par être purs, puis ils finissent comme celui de la Marguerite de *Faust*, avec un orphelin de plus jeté sur cette terre... Bienheureux encore quand la honte ne tue pas la maternité, et quand la maternité ne tue pas l'enfant! » Malheureusement pour le trop ingénieux adaptateur de Schiller, *Intrigue et Amour* est antérieur de beaucoup d'années à la publication du premier *Faust*.

Seulement on citerait sans peine, il faut le dire aussi, des écrivains de ce temps qui ont fait de persévérants efforts pour se mettre au courant du mouvement intellectuel d'outre-Rhin. Dès 1825, Michelet séjourne en Allemagne, apprend la langue, lit Niebuhr, Herder, Grimm — et on sait de reste tout ce qu'il leur doit ; — il étudie la philosophie allemande avec tant de ferveur qu'il en a « la tête brisée ». Guizot tout jeune encore, précepteur dans la maison d'Albert Stapfer, l'ancien ministre de la république helvétique à Paris, se nourrit de Kant et de Klopstock, et, plus tard, se glorifie de s'être formé « à l'école de Lessing ». Edgar Quinet — « profondeur allemande, sensibilité allemande, bourdonnement de hannetons allemands », ainsi le définissait Henri Heine — séjourne à Heidelberg dans l'intimité de Creutzer et de Niebuhr, traduit Herder, s'imprègne de poésie

germanique et écrit *Ahasvérus*, un *Faust* à l'usage de la France : ce qui vaut mieux, il se fait, dans ses livres, l'interprète ingénieux, savant et pénétrant de la pensée allemande parmi nous. Sainte-Beuve lui-même, qui se disait, entre intimes, « ignorant en matière d'outre-Rhin [1] », se laisse gagner à la contagion, songe à un voyage d'Allemagne, traduit, dans les *Pensées d'août*, un peu d'Uhland, un peu de Rückert, un peu de Kœrner, et écrit une nouvelle de *Christel*, dans le goût germanique, où il parle avec tendresse de Klopstock. Et n'est-ce pas à lui-même peut-être qu'il songeait quand, faisant le tour des idées littéraires de Chateaubriand, il lui reprochait un jour de s'être enfermé dans des horizons littéraires un peu trop circonscrits, « trop purement romains et gallo-romains »? Sainte-Beuve — il est permis de le croire — a toujours regretté de n'avoir pas poussé plus loin ses études germaniques.

Lui-même se plaisait à reconnaître l'influence que de telles études avaient exercée sur quelques-uns de ses contemporains. Charles Nodier — qui ne fut pas un grand érudit en matière d'Allemagne, mais qui savait comprendre et goûter les écrivains allemands — avait dû beaucoup, c'est lui-même qui le proclame, à Bürger, à Gœthe, à Jean-Paul, et il fut l'un des fervents de Hoffmann. Quant à Gérard de Nerval, il était, en la matière, l'oracle des romantiques. « L'ombre du vieux chêne teutonique a flotté plus d'une fois sur son front avec des murmures confidentiels » : nous pouvons en croire là-dessus Théophile Gautier,

1. Voir les lettres de Sainte-Beuve publiées par M. E. Ritter dans la *Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Literatur* (1889), p. 198.

qui le connut bien. Ce fut lui — l'auteur de *Lorely* et de *Leo Burckhardt*, le traducteur de Kotzebue et des lyriques allemands — qui nous fit aimer le *Faust* de Gœthe (1828). « Je ne me suis jamais mieux compris, lui aurait écrit l'auteur, qu'en vous lisant[1]. »

Pour apprécier exactement la connaissance que nos romantiques eurent de l'Allemagne, il faut feuilleter les revues de ce temps. On verrait cette connaissance assez précise déjà et assez abondante dans le *Publiciste*, où écrivaient Pauline de Meulan, Guizot et Barante. On la verrait s'élargir singulièrement, avec Magnin, Rémusat, Fauriel, Stapfer, Dubois, dans le *Globe*, qui plaida avec tant de chaleur, de 1824 à 1830, non pas la cause de la germanomanie, mais celle de l'intelligence des œuvres étrangères. On la verrait enfin se compléter et s'organiser, en 1831, à la *Revue des Deux Mondes*, héritière des tendances libérales du *Globe*, qui lui-même continuait en droite ligne les *Archives littéraires de l'Europe*. Comment ne pas rappeler — à propos de la littérature allemande — les noms de quelques-uns de ses premiers collaborateurs : Quinet, Lerminier, Marmier, J.-J. Ampère, Philarète Chasles, Littré, Barchou de Penhoën, puis Blaze de Bury, puis Saint-René Taillandier? Est-ce trop s'avancer de soutenir que, si l'information n'a pas toujours été également sûre chez tous ces critiques, l'ensemble de leurs travaux témoigne du moins, dès les débuts, d'un sincère désir de reprendre, sans plus l'interrompre, l'œuvre de Mme de Staël? Nous pouvons en croire les historiens allemands, M. Th. Süpfle

1. M. Betz, dans l'étude citée plus haut, a établi que c'est là une légende. Gœthe n'a jamais écrit à Gérard de Nerval, mais il l'a fort admiré, ce qui suffit.

ou M. Fritz Meissner : à partir de 1831, la France s'est appliquée et, au bout de quelques années, elle a réussi à mieux connaître la littérature allemande.

Mais elle n'y a réussi, par l'initiative du fondateur de la *Revue des Deux Mondes*, que sous la monarchie de Juillet, et à ce moment le romantisme français était constitué de toutes pièces. De 1813 à 1831, nous avons vécu sur le livre *De l'Allemagne*. Le *Globe* lui-même, si curieux de l'étranger, n'a rien ou presque rien demandé à l'Allemagne contemporaine. Plus généralement, le romantisme français ne doit rien au romantisme allemand, parce qu'il l'a presque complètement ignoré.

C'est là, ce semble, le fait essentiel. Quand on se demande si les romantiques français ont connu la littérature allemande, il importe de se demander de quelle littérature on entend parler. On n'a pas de peine à prouver — et Heine s'est donné parfois ce facile plaisir — qu'ils n'ont rien su, ou peu s'en faut, de l'Allemagne de leur temps. Jusque sous la monarchie de Juillet, ils ont cru naïvement que toute l'Allemagne vivait encore de Gœthe, de Schiller, de Herder, voire de Klopstock. Ils n'ont beaucoup fréquenté ni Tieck, ni Novalis, ni Arnim, ni Clemens Bretano, ni tout le romantisme. Ils ont admis, avec Stendhal, que toute l'Allemagne de 1823 « frémissait et pleurait aux tragédies de l'immortel Schiller », de même qu'en parlant de l'Angleterre et des États-Unis, ils se figuraient volontiers « 20 millions d'hommes enivrés des sublimes beautés de Shakespeare ». — Qui eût soupçonné tant de candeur chez l'auteur de la *Chartreuse de Parme*?

On peut se demander, à vrai dire, si les compatriotes

de Victor Hugo ou d'Alfred de Musset se fussent jamais entendus avec leurs contemporains allemands. Je ne sais s'ils eussent fait, avec Frédéric Schlegel, d'un métaphysicien comme Fichte le grand théoricien du romantisme, ni s'ils eussent admis avec Novalis que « la distinction de la poésie et de la philosophie n'est qu'apparente, et à leur commun préjudice ». Ils étaient beaucoup plus curieux d'art et infiniment moins curieux de philosophie que les romantiques allemands. Mais le fait est qu'ils n'ont jamais cherché l'occasion de se comparer à leurs voisins. Tel a été le prestige des révélations faites par Mme de Staël, qu'elles ont suffi longtemps à la curiosité française. L'Allemagne des romantiques, c'est l'Allemagne classique. Ils s'en sont nourris, fidèlement et exclusivement, pendant plus de vingt ans, et quand Henri Heine, à partir de 1840, leur a fait connaître « l'autre » Allemagne, le romantisme touchait à sa fin, en même temps que l'influence germanique.

Une connaissance généralement médiocre de la langue; une connaissance plus précise de la littérature, mais de la littérature classique seulement; enfin, à partir de 1830, une série d'efforts continus, mais un peu tardifs, pour réparer les lacunes de ces informations décousues et surannées et pour mettre à jour le livre vieilli de Mme de Staël; — il me semble qu'on peut résumer en ces termes ce que nos romantiques ont su de l'Allemagne. Ils l'ont sensiblement plus aimée que connue. Ils ne l'ont pas cependant ignorée. Ils l'ont même mieux connue qu'on ne l'a dit souvent chez nous, — ce qui ne veut pas dire assurément qu'ils l'aient connue à fond. Enfin, ils ont lu quelques livres allemands seulement; mais ils les ont lus avec

respect et presque avec dévotion. Et, comme ces livres sont parmi les plus beaux que l'Allemagne ait jamais produits, leur influence a été réelle et durable.

II

La littérature allemande me semble avoir agi de deux manières sur le romantisme français.

En premier lieu — et cela principalement pendant la période de début, entre 1820 et 1830, — elle a contribué à donner au mouvement une orientation générale. Elle a été alors moins un objet d'imitation qu'un instrument d'émancipation; et, comme la lutte fut particulièrement chaude au théâtre, c'est au théâtre aussi qu'on s'est le plus hautement réclamé de quelques dramaturges allemands.

En second lieu — et cela surtout après 1830, — cette même littérature, mieux connue, étudiée de plus près, plus vraiment familière enfin à quelques-uns de nos écrivains, a donné au lyrisme romantique une ou deux impulsions nouvelles. Elle n'a, à vrai dire, rien importé en France d'absolument original, mais elle a fortement contribué à acclimater chez nous, par exemple, avec Hoffmann, le roman et la poésie fantastiques, ou, avec *Faust*, la poésie philosophique. — Et c'est peut-être ce que ses récents historiens n'ont pas assez nettement marqué.

« D'où nous viennent ces doctrines? sont-elles nées parmi nous? Non, ce sont des fruits étrangers : fruits dangereux, véritables poisons, qui ne peuvent que hâter l'extinction totale dont notre littérature est menacée. *C'est des bords du lac de Genève, c'est du fond*

de l'Allemagne, que de nouveaux docteurs ont proclamé ces théories dans un français mêlé de germanismes... » C'est en ces termes que Dussault, défenseur des saines doctrines, gardien attitré de la citadelle classique, dénonçait dans les *Annales littéraires* le drame romantique envahissant. Et Stendhal ripostait, dans *Racine et Shakespeare* : « L'Allemagne, l'Angleterre et l'Espagne sont entièrement et pleinement romantiques. Il en est autrement en France... »

Classiques et romantiques, c'est, on le voit, sur ce terrain qu'ils ont, dès le début, porté le débat, et cela du consentement formel des deux partis. Jusqu'au triomphe du romantisme au théâtre et jusqu'à la grande bataille d'*Hernani*, ce que les classiques ont le plus amèrement reproché aux novateurs, c'est de s'inspirer de modèles étrangers et de regarder du côté du lac de Genève — ce qui veut dire du côté de Rousseau et de Mme de Staël, — introducteurs et patrons de ces doctrines pernicieuses en France. Et l'on peut accorder que ce n'en est pas assez pour nous autoriser à les en croire absolument sur parole, mais c'en est plus qu'il n'en faut pour établir la réalité des influences septentrionales dans les origines de notre romantisme. Assurément, c'est l'ardeur de la polémique qui entraîne Geoffroy à nous parler des « horreurs anglaises », du « fumier des Allemands » et de la « monstrueuse folie » de *Werther*, et c'est la polémique aussi qui permet à un romantique de s'écrier, dans le *Mercure du* XIXe *siècle* : « Vive les Anglais et les Allemands ! Vive la nature brute et sauvage ! » Mais la persistance de telles attaques prouve du moins leur sincérité.

C'est bien au nom de la « tradition » littéraire que

les Dussault, les Geoffroy, les Fiévée, les Auger repoussent ce que Népomucène Lemercier appelle dédaigneusement « ces modèles de l'excellence que la Germanie nous offre sous le titre de *système romantique* ». C'est parce qu'il pressent que la principale force des doctrines nouvelles leur vient d'outre-Manche ou d'outre-Rhin que Hoffman demande, après la représentation d'un drame de Schiller, que l'auteur d'aussi « pitoyables rapsodies » soit « fouetté en place publique ». Les deux armées sont en présence, nous affirme un autre classique, à propos d'un livre de Sismondi : l'une porte sur ses étendards les noms vénérés d'Aristote, de Quintilien, de Cicéron, d'Horace, de Boileau; l'autre — c'est l'armée des Huns et des Vandales — n'a écrit sur ses drapeaux « le nom d'aucun législateur; on n'y voit briller que ces mots : Ossian, Shakespeare, Kotzebue... » Et ce sont encore ces mêmes littératures du Nord, cette poésie anglaise qui a produit le « monstrueux » Shakespeare et cette poésie allemande dont l'ineffable Dussault affirmait pompeusement qu'elle « languira toujours en quelque sorte dans une décadence *a priori* », ce sont ces ennemies héréditaires que pourchasse gravement l'Académie, dans les heures où il lui plaît de compromettre dans la bataille sa séculaire dignité. C'est contre « le Welche et l'Anglais » que M. Viennet aiguise ses plus fines pointes. Et, dans la séance solennelle du 24 avril 1824, où le romantisme fut dûment admonesté sous la coupole, M. Auger décocha ses épigrammes les plus mordantes contre « ces amateurs de la belle nature qui, pour faire revivre la statue monstrueuse de Saint Christophe, donneraient volontiers l'Apollon du Belvédère, et de grand cœur

échangeraient *Phèdre* et *Iphigénie* contre *Faust* et *Gœtz de Berlichingen* ». La tradition veut qu'en estropiant ce dernier nom, M. Auger ait produit sur l'auditoire un effet de comique tout particulièrement heureux.

Avouons que, si les romantiques ont fait preuve d'une tendresse peut-être exagérée pour l'Allemagne ou pour l'Angleterre, la faute en est d'abord à leurs adversaires, qui n'ont jamais manqué une occasion d'établir la parenté des théories nouvelles avec les œuvres étrangères et qui, en appuyant lourdement sur ce trait, en ont fait ressortir, en l'exagérant, toute l'importance. Si Mme de Staël, « ce Blücher littéraire », comme l'appelle plaisamment l'auteur des *Lettres de Dupuis et Cotonet*, a si brillamment achevé son invasion, si la littérature de 1830, victime d'une nouvelle incursion des Cosaques, « portait dans son sein une bâtardise encore sommeillante » et a produit « de certains enfants qui avaient le nez allemand et l'oreille anglaise », il faut en accuser avant tout ceux qui ont tout fait pour provoquer l'envahisseur et pour le conduire aux pires excès.

Cela dit, l'influence de la littérature allemande — en tant qu'elle nous a émancipés de la tradition classique — me paraît s'être exercée surtout au théâtre.

Il importe ici de s'entendre exactement sur la portée d'une telle influence. Il ne s'agit nullement d'établir que le théâtre romantique est une transposition du théâtre de Gœthe, de Schiller, de Kotzebue ou de Zacharias Werner : une pareille thèse, pour avoir été soutenue quelquefois, surtout en Allemagne, avec ingéniosité, n'en semble pas moins contestable. Et il

ne s'agit pas non plus de prouver que la théorie du drame romantique nous est venue d'Allemagne, puisque aussi bien cette théorie se trouvait déjà en partie dans Diderot et que les Allemands s'en étaient avisés avant nous. Mais c'est une des illusions les plus dangereuses, quoique les plus naturelles, de l'historien littéraire, que de vouloir rétablir après coup dans la filiation des œuvres et des idées une logique qui, *historiquement*, ne s'y trouve pas. Oui, Diderot avait esquissé, dans ses grandes lignes, la théorie du drame romantique, mais on peut faire cette objection à ceux qui voudraient rattacher aux théories de Diderot le drame de Victor Hugo ou de Dumas père : c'est que les romantiques ont négligé Diderot. Oui, sans doute, dès le XVIIIe siècle, Nivelle de La Chaussée avait ébauché la moderne comédie de mœurs, mais ceux qui, entre 1850 et 1860, ont créé la comédie moderne, les Augier ou les Dumas fils, n'ont sans doute jamais lu La Chaussée, et ne lui doivent à peu près rien. Et, pour en revenir au théâtre romantique, il est bien vrai que ce théâtre existait, par exemple, à l'état diffus, dans les premières années du XVIIe siècle et que les romantiques *auraient pu* puiser à pleines mains dans Hardy, dans Mairet ou dans Jean de Schelandre ; mais le fait est qu'ils ne s'en sont pas souciés, et cela est capital. Toutes les théories les plus ingénieuses pour faire sortir leur théâtre de la pure lignée française échoueront contre cette simple constatation que leurs modèles avoués furent Shakespeare et Schiller; et on ne fera pas que Dumas père — dont il est difficile de récuser le témoignage — n'ait écrit dans ses *Souvenirs dramatiques* : « La grande secousse littéraire qui avait renversé le vieil édifice dramatique *avait été com-*

muniquée à la France par l'Allemagne et l'Angleterre. »

Assurément, ce n'a été qu'une secousse initiale. L'édifice vermoulu une fois à terre, nous en avons rebâti un par nos propres forces, qui est l'expression de notre génie national : — comment, au surplus, pourrions-nous renoncer jamais à être nous-mêmes au théâtre, dans un genre où toute l'Europe nous accorde volontiers que nous sommes passés maîtres? — Mais l'influence étrangère, pour avoir été efficace seulement au début, n'en est pas insignifiante pour cela, et, si la première place appartient ici de droit à Shakespeare — « Shakespeare, c'est le drame », a dit Victor Hugo, — une place considérable encore doit être réservée au théâtre allemand. « Essayons Schiller et Gœthe, disait le *Globe* en 1829, ainsi que Shakespeare : ils peuvent faire les frais de notre éducation », et Alfred de Musset, à dix-sept ans, rêvait d'être Shakespeare ou Schiller — ou rien.

Avant de lire *Gœtz* ou *Egmont*, nous avions, il faut le dire, lu Guillaume Schlegel, et il nous avait insufflé quelque chose de son inintelligence dédaigneuse de notre littérature classique. C'est là un trait fâcheux, mais c'est un trait manifeste de l'influence allemande. Le *Cours de littérature dramatique*, professé en 1808 à Vienne, traduit en 1814 par Mme Necker de Saussure, représentait une exagération scandaleuse de certaines des préventions de Mme de Staël. Et ce livre, d'ailleurs si savant et si riche d'informations nouvelles sur le théâtre grec, espagnol, anglais, fut surtout remarqué par les attaques violentes qu'il renfermait contre nos tragiques et contre Molière. Gœthe eut beau se révolter, avec son bon sens robuste, contre l'acrimonie maladive d'un critique pour qui « la nature

foncièrement saine de Molière est une vraie épine dans l'œil ». Je ne suis pas bien sûr que certains critiques romantiques, tout en reprochant à l'auteur son pédantisme et ses préjugés, — n'aient puisé dans son livre quelques-unes des armes qu'ils ont tournées contre Corneille ou contre Racine.

Mme de Staël avait longuement parlé, en dix des chapitres les plus nourris de son *Allemagne*, du théâtre allemand. Schlegel avait fait ressortir les affinités de ce théâtre avec le théâtre grec, anglais et espagnol. Restait à en mettre les principales œuvres à la portée du public français. C'est ce que firent — pour ne rien dire du malencontreux *Walstein* de Benjamin Constant, publié en 1809 — Barante en traduisant le théâtre de Schiller (1821) et le libraire Ladvocat en consacrant aux poètes dramatiques allemands six des volumes de ses *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*. Schiller, Gœthe à peu près en entier, quelques drames de Kotzebue, quelques œuvres de Lessing, deux drames de Werner, *Luther* et *le 24 Février*, enfin l'insignifiante *Expiation* de Müllner, — c'est l'essentiel de ce que les romantiques ont connu du théâtre allemand.

> Vous retournez Schiller, vous retapez Shakspeare.
> S'ils pouvaient revenir, hélas! des sombres bords,
> Ils crîraient au voleur! Vous détroussez des morts,
> Malheureux! et pour mieux déguiser leur dépouille,
> Vous mettez hardiment du vernis sur la rouille!...

Non, en vérité, les auteurs de *Cornaro, tyran pas doux*, parodie en quatre actes et en vers d'*Angelo, tyran de Padoue*, n'ont que très légèrement exagéré la vérité. Si l'on excepte Victor Hugo et Vigny, rarement vit-on plus grands plagiaires que les dramaturges romantiques, et le recueil que nous venons de citer est l'un

de ceux où ils ont fourragé le plus volontiers. Imitateur de Byron dans *Marino Faliero*, de Walter Scott dans *Louis XI*, de Shakespeare dans les *Enfants d'Édouard*, Casimir Delavigne n'a pas dédaigné de s'inspirer de Kotzebue pour son *École des vieillards*; et Dumas père, qui a plagié un peu tout le monde, n'a négligé ni Iffland dans les *Gardes forestiers*, ni Kotzebue dans la *Conscience*, ni Schiller dans *Christine* ou dans *Intrigue et Amour*. Quand on étudiera de près les sources du drame romantique, aussi minutieusement qu'on étudie celles de la tragédie classique, on sera surpris du nombre et de l'étendue des emprunts. Mais on sera mal fondé à en tirer trop de conséquences. Car — outre que le théâtre de Casimir Delavigne ou de Dumas père n'aura peut-être plus, dans un siècle ou deux, que la valeur d'un document, c'est-à-dire d'une chose morte — plagiat ne signifie pas toujours influence, et j'avoue ne pas voir ce que Kotzebue, Iffland ou même Lessing ont apporté de neuf au drame romantique. Pour toucher ici du doigt notre dette envers l'Allemagne, il n'est besoin que de retenir les noms de Gœthe, de Schiller et de Zacharias Werner.

Guillaume Schlegel reproche quelque part à nos auteurs dramatiques de ne pas mettre dans leurs pièces assez de ces moments où l'âme « se recueille au dedans d'elle-même et jette un regard mélancolique sur le passé et sur l'avenir », ce qui revient à dire que le théâtre français n'est pas assez ce que le théâtre allemand est peut-être trop, je veux dire lyrique. Il me semble que Gœthe, mais plus encore Schiller et Werner, nous ont principalement aidés à mettre plus de lyrisme dans le drame.

Pour ne rien dire ici des drames de Gœthe, qui, trop lents et trop pleins d'idées, n'ont exercé qu'une influence secondaire, nos romantiques se trouvaient fort à l'aise avec Schiller, dont d'innombrables traductions et imitations avaient popularisé le nom en France depuis la Révolution. Depuis Marie-Joseph Chénier jusqu'à Soumet, et depuis Sébastien Mercier jusqu'à Lebrun, combien d'adaptations de *Don Carlos*, de *Wallenstein*, de *Jeanne d'Arc* ou de *Marie Stuart* ! En 1828, le *Globe* annonce pour une seule année six *Guillaume Tell*, et l'on sait les orages que soulevèrent la *Marie Stuart* de Lebrun et la *Jeanne d'Arc* de Soumet. Tous les semi-romantiques qui ont frayé la voie à *Hernani* et à *Henri III* ont vécu du théâtre de Schiller. Tous ont essayé, suivant l'expression si noble de Lebrun, « un rapprochement entre la Melpomène étrangère et la nôtre ». Tous ont emprunté avec plus ou moins de succès à ce théâtre de haute ambition et d'inspiration élevée ses formes extérieures : le dialogue pittoresque, les scènes multipliées, les tirades sentimentales, l'adroite mise en scène des grands faits historiques. Dans *Henri III et sa cour* comme dans *Wallenstein* — et certainement à l'imitation de *Wallenstein*, — il y a des dialogues de courtisans, de soldats, des astrologues, des assassins gagés, et tout un art de découper l'histoire en tableautins et en anecdotes. Je ne suis pas convaincu que *Lorenzaccio* ne doive rien à la *Conjuration de Fiesque*, et je crois avec l'auteur d'un livre récent sur le *Drame romantique* [1] que Victor Hugo n'a eu, pour formuler son propre idéal au théâtre, qu'à remanier Shake-

1. P. Nebout, *Le drame romantique* (Lecène et Oudin, 1897).

speare par Schiller. Schiller, disait Théophile Gautier, c'est « Shakespeare corrigé et refroidi ». C'est Shakespeare accommodé au goût de la France de 1830.

Mais c'est autre chose encore que les romantiques y ont entrevu et qu'ils ont beaucoup goûté, sans toujours s'en rendre compte. « Le talent de Schiller, dit encore Théophile Gautier, est un produit singulier de la manière de Shakespeare et de la philosophie du XVIIIe siècle. » Plus exactement, c'est du drame politique et lyrique, du drame où le premier personnage, le plus important à la fois et le plus sympathique, c'est l'auteur lui-même, et c'est ce dont on lui a su le plus de gré chez nous. Libre à Stendhal de railler « ses tirades de vingt-quatre vers » : car il y a, dans *Hernani* ou dans *Cromwell*, telle tirade qui en a deux ou trois cents. Libre à quelques autres de dénoncer ce que Barbey d'Aurevilly appellera « son odieuse philanthropaillerie » : est-ce que les *Ruy Blas* ou les *Lucrèce Borgia* ne prétendent pas s'adresser au peuple, remuer les foules, semer des idées et propager des théories sociales? Rien au fond ne s'harmonisait mieux avec l'esprit même du romantisme français que ces drames pathétiques, mieux construits que ceux de Shakespeare, dont ils procèdent, conciliant dans une forme admirable les audaces nécessaires avec le souci de logique et de clarté que leur auteur avait emprunté à nos classiques, mais par-dessus tout lyriques et oratoires, c'est-à-dire donnant leur pleine satisfaction à tous les sentiments nouveaux qui s'agitaient dans les esprits et leur permettant d'exprimer en tirades éloquentes des aspirations ardentes, généreuses et vagues.

Aux plus exaltés d'entre eux Schiller paraissait seu-

lement avoir trop modéré dans ses drames l'expression de ses sentiments personnels et s'être effacé trop discrètement derrière les personnages. Stendhal lui préférait Zacharias Werner, l'auteur de *Luther* et de cet intolérable *24 Février* qui passe pour avoir inspiré *Trente ans ou la vie d'un joueur*. Il savait gré à Werner de sa vie tourmentée et de ses extravagances : « Grand poète, disait-il, non pas uniquement grand poète par de beaux vers, mais grand poète parce que sa conduite folle l'a montré tel à tous les hommes. » Il n'est pas certain que tous les contemporains de Stendhal aient su gré à Werner, après sa conversion au catholicisme, d'avoir été « bon jésuite », c'est-à-dire toujours intolérant. passionné, injuste envers ses adversaires. Mais il n'y a pas de doute qu'ils n'aient goûté avec Stendhal le lyrisme effréné de ses drames, dans lesquels l'intrigue et les caractères ne sont qu'un voile transparent jeté sur la personnalité violente du poète.

Au surplus, les romantiques comme Dumas, même quand ils imitent, restent eux-mêmes, souvent à leurs dépens. Voyez ce que devient, dans *Charles VII chez ses grands vassaux*, la scène de *Gœtz de Berlichingen*, où Adélaïde séduit Frantz pour qu'il tue Weislingen, et que Dumas avoue avoir imitée. Je cite — dans la traduction même consultée par Dumas, celle de « notre ami Marmier » — ce simple dialogue entre l'épouse révoltée et celui qui l'aime, alors que l'idée du crime libérateur se présente à elle :

Je vois dans l'avenir toute ma misère! Je ne resterai pas dans son château : il m'en arrachera pour m'enfermer dans un cloître. — O mort! ô enfer! — Me sauveras-tu? — Tout! tout plutôt que cela! — Frantz! (*En pleurs et en l'embrassant.*) Oh! Frantz, pour nous sauver... — Oui, il tombera... il tombera sous mes coups! Je le foulerai aux pieds! Tiens, remets-

lui plutôt un billet plein de respect où je l'assure de mon entière soumission à ses ordres... Et cette fiole... cette fiole, vide-la dans son verre! — Donnez! vous serez libre!

Écoutez maintenant cet emphatique dialogue de Bérengère et de Yaqoub :

.... Réponds, mourra-t-il de ta main?
Es-tu prêt? Réponds-moi, car j'y vais, dis! — Demain!
— Demain! Et, cette nuit, dans cette chambre même,
Ainsi qu'il me l'a dit, il lui dira : « Je t'aime! »
Demain! Et d'ici là, que ferai-je? Ah! tu veux,
Cette nuit, qu'à deux mains j'arrache mes cheveux,
Que je brise mon front à toutes les murailles,
Que je devienne folle? Ah! demain! mais tu railles!
Et si ce jour était le dernier de nos jours?
Si cette nuit d'enfer allait durer toujours?
Dieu le peut ordonner, si c'est sa fantaisie.
Demain? Et si je suis morte de jalousie?...

La tirade, une fois lancée, ne s'arrêtera plus. Voilà le théâtre allemand revu et arrangé par Dumas.

« Le mérite des tragédies allemandes, remarque Heine, consiste plus dans la poésie que dans l'action. » Et c'est la « poésie » aussi, c'est-à-dire le lyrisme, que nos romantiques y ont cherchée. Ils n'ont pas toujours su la trouver dans Gœthe : son théâtre est trop calme, trop dramatique, trop plein de pensée. Ils l'ont trouvée, au contraire, et sans peine, dans la plupart des drames de Schiller et ils n'ont eu, pour formuler leurs propres théories, qu'à mettre en préceptes ce qu'il avait mis en drames. Ou même, ils n'ont eu qu'à relire les chapitres où Mme de Staël a commenté avec un singulier bonheur les plus belles scènes de *Guillaume Tell* ou de *Don Carlos*, pour avoir en main toute leur poétique. La préface de *Cromwell* n'est qu'une reprise, assez malheureuse et manquée par endroits, des idées exprimées dans la seconde partie

du livre *De l'Allemagne*, c'est-à-dire de la poétique même du théâtre allemand.

III

On n'écrira donc pas l'histoire du drame romantique en France sans prononcer les noms de Schiller, de Gœthe ou même de Werner. Mais écrira-t-on celle de la poésie romantique sans prononcer ceux de Tieck, d'Uhland ou de Rückert?

Quoi qu'on en ait dit en Allemagne, il ne faut pas hésiter à répondre par l'affirmative. Le lyrisme de nos romantiques ne doit à peu près rien à celui des romantiques allemands. Je n'oublie pas ici les imitations de détail, assez nombreuses, qu'on pourrait signaler, depuis les traductions d'Uhland ou de Guillaume Schlegel tentées par Sainte-Beuve dans les *Pensées d'août* jusqu'aux adaptations d'Émile Deschamps dans ses *Études françaises et étrangères* ou de Gérard de Nerval dans ses *Poésies allemandes*. Je sais aussi qu'il y eut, entre quelques romantiques allemands et français, des relations personnelles, et qu'après une entrevue qu'il eut avec Tieck, à Heidelberg, Quinet écrivait : « Quand je compare cette verve inépuisable et audacieuse à la langueur, à la poltronnerie de nos lettrés académiques, à leur raideur pédante, j'aperçois deux mondes [1]. » Mais, comme Quinet lui-même, ses contemporains se sont contentés de pressentir au delà du Rhin un « monde » très

1. *Correspondance* d'Edgar Quinet, t. II. p. 75. — Voir dans le même ouvrage (t. II, p. 273) le récit d'une curieuse entrevue avec Uhland.

différent et de l'admirer de confiance, mais de loin. Ç'a été pour eux un prétexte de plus à s'élever, avec Deschamps, dans sa préface des *Études françaises et étrangères*, contre les haines « gothiques » de l'étranger, et contre « la patrioterie littéraire ».

Et ils n'ont pas pénétré bien profondément non plus, quoi qu'on en ait pu dire, dans la poésie lyrique des classiques allemands. En dehors de la *Lénore* de Bürger, dont le sujet fit fortune, ils n'ont emprunté à cette poésie que quelques-uns des thèmes lyriques traités par Gœthe et par Schiller, mais non pas le génie même de Schiller ou de Gœthe. Oui, le *Roi de Thulé* a hanté d'autres imaginations encore que celle de Gérard de Nerval :

> Sous le balcon grondait la mer.
> Le vieux roi se lève en silence,
> Il boit, frissonne, et sa main lance
> La coupe d'or au flot amer.
>
> Il la vit tourner dans l'eau noire,
> La vague en s'ouvrant fit un pli,
> Le roi pencha son front pâli...,
> Jamais on ne le vit plus boire.

Émile Deschamps a traduit *la Cloche*, et Musset, dans le *Rideau de ma voisine*, s'est souvenu, semble-t-il, du *Selbstbetrug* de Gœthe. Mais, quand on allongerait encore la liste, déjà assez longue, qu'on a donnée de ces imitations, on ne prouverait pas que Hugo, Lamartine et Vigny ne représentent une poésie lyrique parfaitement originale. Aussi profondément « artistes » qu'il est possible, nos romantiques, malgré leurs professions de foi retentissantes, n'ont jamais perdu de vue ce que leurs contemporains allemands oublient si facilement, je veux dire que l'écrivain, pour expri-

mer ses sentiments personnels, n'en est pas moins tenu de donner à sa pensée une forme précise et intelligible à tous. « Ce sont, écrivait Gœthe non sans dédain, mais justement, des natures sociables, et, comme tels, ils n'oublient jamais le public auquel ils parlent; ils s'efforcent d'être clairs pour persuader leurs lecteurs, et agréables pour leur plaire. »

Il ne paraît pas enfin qu'on puisse invoquer non plus l'influence de Henri Heine. Car, si l'on admet — et il faut bien l'admettre — que ses poésies ont été très peu lues dans le texte original — Théophile Gautier lui-même, l'un des fervents du poète, avouait n'en avoir jamais lu une page dans le texte, — il ne reste plus qu'à constater les dates de leur publication dans notre langue. Or *Atta Troll* fut traduit en 1847, l'*Intermezzo* et la *Mer du Nord* en 1848, le *Romancero* en 1851, le *Retour* en 1854, et tous les autres recueils postérieurement à ceux-là. Avant 1847, la France n'a donc connu que le Heine des *Reisebilder* ou de *l'Allemagne*. Si l'on met à part quelques intimes du poète, les romantiques n'ont admiré en lui que l'homme d'esprit. On colportait ses bons mots, qui étaient des mots méchants. On les défigurait et on les refaisait. On admirait « l'Aristophane français », le sarcastique auteur de *Lutèce* et de *la France*. On ignorait le poète. Certes, le *Heimkehr* ou l'*Intermezzo* font partie intégrante de la littérature française du XIXe siècle, mais ils en font partie à partir du second empire.

L'influence de Heine sur la poésie française commence avec Théophile Gautier :

> Une femme mystérieuse
> Dont la beauté trouble mes sens,
> Se tient debout, silencieuse,
> Au bord des flots retentissants...

Je crois, pour ma part, que l'auteur de *Cæruei oculi* a été vraiment, suivant le témoignage d'un ami, « imbu des poésies et de l'esprit de Heine ». De même Baudelaire, encore qu'il ait flétri — *Risum teneatis* — « sa littérature pourrie de sentimentalisme matérialiste », — a goûté son ironie amère, sa tristesse voisine du rire convulsif, sa gaîté proche du sanglot. Et enfin les Parnassiens ont « tendrement aimé » Heïne, et Théodore de Banville a proclamé que l'auteur de l'*Intermezzo* est « après Hugo, le plus grand poète du siècle ». Mais tout cela nous entraîne loin du romantisme.

« Heine est fort à la mode en ce moment chez nous », écrivait un jour Sainte-Beuve. Seulement, c'était en 1867 [1].

Ce n'est donc pas dans Heine, ce n'est même pas dans les lyriques allemands antérieurs, que nos romantiques ont admiré et aimé le lyrisme de l'Allemagne. Deux ou trois livres allemands, qui ne sont pas des poèmes lyriques, mais qui n'en sont pas moins imprégnés de lyrisme pour cela, leur ont été plus chers que toute l'œuvre poétique d'Uhland, de Tieck ou de Heine. Mieux que des odes — expression étroitement nationale du génie d'un peuple, — ces livres ont remué, charmé, pénétré une ou deux générations de lecteurs français. De plain-pied, ils sont entrés dans l'âme de notre race, parce qu'ils ont paru exprimer, sous une forme parfaite, le plus pur du génie d'une race voisine : la mélancolie vraie, le sentiment inquiet des problèmes éternels, l'intelli-

1. Voir le livre de L.-P. Betz, *Heine in Frankreich* (Zurich, 1894) et le récent ouvrage de J. Legras sur *Henri Heine poète*.

gence du mystère qui enveloppe l'existence de l'homme, — bref, ce « sentiment douloureux de l'incomplet de notre destinée », dans lequel Mme de Staël s'était plu à retrouver la caractéristique même du génie germanique. L'Allemagne de nos romantiques — nous pouvons nous étonner de la confusion établie entre des œuvres si inégales, mais il ne nous est pas permis de nier l'évidence, — ç'a été surtout l'Allemagne de *Werther*, de *Faust* et des *Contes* d'Hoffmann.

« Vers ce temps-là, deux poètes, les deux plus beaux génies du siècle après Napoléon, venaient de consacrer leur vie à rassembler tous les éléments d'angoisse et de douleur épars dans l'univers. Gœthe, le patriarche d'une littérature nouvelle, après avoir peint dans *Werther* la passion qui mène au suicide, avait tracé dans son *Faust* la plus sombre figure humaine qui eût jamais représenté le mal et le malheur... » Et après avoir caractérisé, avec l'œuvre de Gœthe, celle de Byron, l'auteur de la *Confession d'un enfant du siècle* ajoute en propres termes : « *Quand les idées anglaises et allemandes passèrent sur nos têtes*, ce fut comme un dégoût morne et silencieux suivi d'une convulsion terrible. » Quel aveu plus formel pourrait-on demander à l'un des plus français des écrivains de ce siècle? à l'un de ceux qui ont le plus fréquemment raillé, en des pages délicieuses, les excès de la germanomanie ou de l'anglomanie? Bien hardi l'historien aux yeux de qui un pareil témoignage serait de peu de poids! Bien périlleuse, en vérité, la méthode qui consiste à réduire à rien l'influence de *Werther* ou celle de *Manfred*, sous prétexte que Byron ou Gœthe ont lu celui qui fut le maître des roman-

tiques de tous pays, mais dont ils ont repris l'œuvre avec la liberté du génie, Jean-Jacques Rousseau!

Ce que Musset et tous les contemporains ont aimé de Gœthe, c'est avant tout l'auteur de *Werther*. Un critique allemand nous contait, il y a quelques années [1], la fortune de ce roman parmi nous. Elle fut incomparable. Au XVIIIe siècle, on le refit et on le défigura. Au XIXe, on le lut, on s'en nourrit, on s'en inspira. L'influence fut générale. Chateaubriand lui-même, qui n'avoue guère ses lectures, avoue avoir lu *Werther* et confesse à Quinet son admiration [2] : oui, dit-il ailleurs encore, dans ma jeunesse, « *Werther* a pu s'apparenter à mes idées... » Venant de l'auteur de *René*, l'aveu a son prix. Avant la Révolution, on avait surtout goûté de *Werther* le roman d'amour. Après, les contemporains de *René* et d'*Oberman* y goûtèrent surtout la mélancolie, mais une mélancolie qui n'est, quoi qu'on en ait dit, ni celle de René, ni celle d'Oberman, ni celle d'Adolphe : une mélancolie vraie, simple, profondément humaine. *Werther* est mieux qu'un cas, entre cent, du « mal du siècle ». Comme Émile Montégut le montrait jadis dans une admirable étude, c'est le roman de l'âme bourgeoise moderne, un livre qui peut être lu — au dénouement près — dans les douleurs réelles et dans les désespoirs vrais. Quand Musset revient de Venise, après la première rupture avec George Sand, quels livres ouvre-t-il? La *Nouvelle Héloïse* et *Werther*. Et Lamartine, qui n'a guère souffert par les livres, a lu celui-ci : « Quant à moi, je ne m'en cache pas, *Werther* a été une maladie

1. F. Gross, *Werther in Frankreich* (Leipzig, 1888).
2. *Correspondance* de Quinet, t. II, p. 192.

mentale de mon adolescence poétique : il a donné sa voix aux *Méditations* et à *Jocelyn*[1]. » Aucune œuvre n'a été plus familière à toute cette génération, et, s'il y a du Chateaubriand, il y a du Gœthe aussi dans *Valérie*, dans *Joseph Delorme*, dans *Raphaël*, dans *Chatterton*, dans la *Confession d'un enfant du siècle*. A l'exception de Victor Hugo — et encore faudrait-il sans doute nommer ici Didier ou Hernani, — il n'y a guère d'écrivain de ce temps qui n'ait dans les veines une goutte du sang de l'amant de Charlotte. J.-J. Ampère avait beau traiter de démodées, en 1833, les traductions et adaptations du chef-d'œuvre. On s'obstinait toujours à y chercher l'une des peintures les plus vraies qui aient été faites de la tristesse la plus sincère, non de la tristesse fastueuse et aristocratique d'un René, mais de la tristesse d'une âme du commun, l'âme du bourgeois Werther, notre frère à tous.

Nous avons dû peu de chose aux autres romans de Gœthe, quoi qu'on les ait assez lus chez nous. Nous y avons vainement cherché la belle spontanéité et la sincérité savoureuse de *Werther*. « C'est un étrange livre, écrivait Mérimée à l'inconnue au sujet de *Wilhelm Meister*, où les plus belles choses du monde alternent avec les enfantillages les plus ridicules. Dans tout ce qu'a fait Gœthe, il y a un mélange de génie et de niaiserie allemande des plus singuliers. » — Et c'est bien, avec le reproche de froideur, l'objection qu'a généralement faite l'opinion française au romancier de *Wilhelm Meister* et des *Affinités électives*. — Au fond, elle ne pardonnait pas à Gœthe de se

1. *Cours de littérature*, entretien XXXVIII.

présenter à elle sous un jour si différent et si nouveau, et elle s'obstinait à aimer en lui l'homme qui avait su faire, suivant l'expression de Mme de Staël, le plus admirable tableau des « maladies de l'imagination de notre siècle ».

C'est le même homme qu'elle a cru retrouver et qu'elle s'est obstinée à admirer dans *Faust*.

Si on en croyait M. Georg Brandes, la France aurait été le seul pays d'Europe à ne rien comprendre à *Faust* : « La puissante figure du héros, écrit-il, est entièrement incomprise des Français. » Si M. Brandes entendait parler des contemporains français du *Faust*, nous serions tout disposés à lui donner raison. Il faut citer ici, ne fût-ce que pour mémoire, cette opinion d'une des plus pénétrantes intelligences de notre siècle, de Benjamin Constant : « C'est, disait-il de *Faust*, une dérision de l'espèce humaine et de tous les gens de science. Les Allemands y trouvent une profondeur inouïe; quant à moi, je trouve que cela vaut moins que *Candide*; c'est tout aussi immoral, aride et desséchant, et il y a moins de légèreté, moins de plaisanteries ingénieuses et beaucoup plus de mauvais goût. » En vrai fils du XVIIIe siècle, Constant ne pardonnait pas à Gœthe sa « dérision des gens de science ». Mais, en vrais fils du XIXe, les romantiques lui firent un mérite de cela même qui avait si fort dérouté Mme de Staël. Elle s'était refusée à discuter la pensée de Gœthe, ne trouvant pas de pensée dans *Faust* : « Une telle composition doit être jugée comme un rêve.... » Ce fut comme un rêve en effet que les lecteurs jugèrent le poème, et ils surent gré à l'auteur de n'avoir mis — ils se plurent du moins à le croire — qu'un rêve de poète dans son livre.

Dès 1823, Sainte-Aulaire et Stapfer avaient traduit *Faust*, l'un très inexactement, l'autre très gauchement. Dès 1827, Ampère faisait dans le *Globe* un éloge dithyrambique du poème. Mais ce ne fut qu'en 1828 que l'œuvre put être enfin goûtée, dans une traduction vraiment littéraire, par les lecteurs français. Gœthe exprimait un jour à Eckermann le désir de la voir mise en français « dans le goût du temps de Marot ». Ce ne fut pas en français du XVIe siècle, mais en français romantique que la mit l'excellent et naïf Gérard de Nerval, et, si sa traduction n'est pas un modèle d'exactitude, elle eut du moins le mérite de rendre avec vivacité et grâce l'allure de l'original.

Saurons-nous beaucoup de gré à *Faust* d'avoir produit *le Souper du Commandeur* de Blaze de Bury ou un épisode du *Don Juan de Marana* de Dumas père? ou encore d'avoir influencé dans une certaine mesure Soumet pour sa *Divine Épopée* et Eugène Robin pour sa *Livia*? Même, le *Faust* de Nodier fait-il grand honneur à l'influence de Gœthe? Bien hardi qui le soutiendrait. Aussi bien, n'est-ce pas dans les imitations directes que s'exerce, d'une manière féconde, l'influence des chefs-d'œuvre, et toutes les adaptations de *Faust* ne vaudront jamais l'immortelle apostrophe de Rolla à « l'athée à barbe grise » :

O Faust! n'étais-tu pas prêt à quitter la terre,
Dans cette nuit d'angoisse où l'archange déchu,
Sous son manteau de feu, comme une ombre légère,
T'emporta dans l'espace à ses pieds suspendu?...

Peu de livres, en fait, ont remué plus profondément la pensée française, et combien sont-ils qui auraient pu redire alors avec l'auteur de la *Damnation de Faust*, quand il découvrit le chef-d'œuvre inspirateur : « Le

merveilleux livre me fascina de prime abord; je ne le quittais plus, je le lisais sans cesse, à table, au théâtre, dans les rues, partout[1] !... » Berlioz mit l'œuvre en musique; Delacroix l'illustra. Les commentaires furent nombreux et variés. Victor Hugo loua l'auteur, dans la préface de *Cromwell*, d'avoir « fait ramper Méphistophélès autour de Faust », et d'avoir donné à Don Juan, « qui est le corps », un pendant en la personne de son héros, « qui est l'esprit ». D'autres cherchèrent le sens plus profond du livre. George Sand, tout en l'admirant fort[2], se plaignait seulement de n'y trouver aucun sentiment religieux. Elle reprocha à Gœthe de n'avoir pas su faire briller dans son œuvre « un rayon céleste » et professa que « dans ce poème magnifique où rien ne manque d'ailleurs, quelque chose manque essentiellement : c'est le secret du cœur de *Faust* ». — N'est-ce pas le fait des très grandes œuvres de provoquer de tels commentaires et de prêter des arguments à tous ceux qui cherchent sincèrement et laborieusement un renouvellement de l'art?

Et en effet, le chef-d'œuvre de Gœthe — l'un des premiers grands livres étrangers qui aient agi sur nos romantiques — a exercé une multiple et diverse influence parmi nous. Par sa forme très libre et souple, il a offert un modèle difficile, mais admirable, de cet art qui procède, non par une suite de tableaux logiquement enchaînés, mais par une juxtaposition de scènes sans rapport évident entre elles et reliées seulement par une même idée intérieure : la *Damna-*

1. *Mémoires*, chap. XXVI. — C'est dans la traduction de Gérard de Nerval que Berlioz a lu *Faust*.
2. Voir son *Essai sur le drame fantastique*.

tion de Berlioz, l'*Albertus* de Théophile Gautier, le curieux et incomplet *Ahasvérus* de Quinet, où tant de scènes et de caractères sont directement inspirés de Gœthe. Par l'élément surnaturel qui y tient tant de place, il a donné l'essor — la remarque est de George Sand — au drame ou au roman fantastique, drame en vers ou roman poétique : de *Faust* procèdent, dans une large mesure, et la *Peau de chagrin* et *Seraphitus*. Enfin, en tant que poème philosophique, il a préparé la voie, quoique de loin, à Lamartine ou à Vigny. Et je ne voudrais pas affirmer, certes, que nos romantiques ont pleinement saisi, et du premier coup, toute la philosophie du poème ; — George Sand ne s'obstine-t-elle pas à voir en Faust « le frère aîné du splénétique et dédaigneux Werther » ? — mais n'est-ce rien que d'avoir deviné, même sans y pénétrer assez avant, la portée de l'œuvre et d'en avoir entrevu le merveilleux symbolisme ?

Tous ceux qui, depuis lors, ont écrit en France des vers philosophiques, doivent — qu'ils le sachent ou non — quelque chose à l'auteur de *Faust*.

Mais avouons-le. Ce n'est pas la portée philosophique du livre que nous en avons saisie d'abord, et peut-être avons-nous été plus frappés, à la première lecture, par certains côtés extérieurs que par la substance même de l'œuvre. Hugo, dédaigneux de la philosophie de Gœthe, proclamait qu'on loue à tort celui-ci « pour son impassibilité, qui est infériorité ». Mais il le citait volontiers comme un exemple à l'appui de sa propre théorie du grotesque dans l'art. Tranchons le mot : l'un des mérites du *Faust*, ç'a été, aux yeux de beaucoup de romantiques, son affinité avec le génie d'un Jean-Paul ou d'un Hoffmann.

« Dans la pensée des modernes, lisait-on dans la préface de *Cromwell*, le grotesque a un rôle immense... C'est lui qui fait tourner dans l'ombre la ronde effrayante du sabbat, lui encore qui donne à Satan les cornes, les pieds de bouc, les ailes de chauve-souris... » Si au sabbat, aux cornes de Satan, à ses pieds et à ses ailes nous ajoutons les vampires, les ogres, les psylles, les goules et les aspioles, peut-être serons-nous tentés d'admettre avec Victor Hugo que le grotesque se joue avec prédilection « dans les rêves des nations tudesques ». Certainement, il ne leur appartient pas en propre ; mais qui niera que la vieille Allemagne ne soit comme un lieu d'élection pour cet élément essentiel de l'art moderne? Et qui contestera que le *Faust* de Gœthe, avec le Brocken, les sorcières et le sabbat, ou les *Contes fantastiques* d'Hoffmann, avec le diable, les hantises et les vampires, ne soient d'excellents modèles de littérature fantastique? Non, vraiment, il n'y a pas de domaine de l'art où le « grotesque » cher à Hugo s'épanouisse plus librement que le genre fantastique et humoristique, où ont excellé quelques écrivains allemands.

L'un des maîtres de l'humour, ce Jean-Paul dont Mme de Staël avait traduit *le Songe*, ne réussit jamais à se naturaliser tout à fait parmi nous. Cependant, il eut ses dévots. Charles de Villers affirmait, dans une étude du *Conservateur*, que Jean-Paul unit en lui Platon, Dante et Sterne. Edgar Quinet, à Heidelberg, s'éprenait de ce génie si original et le comparait successivement à Voltaire, Byron, Ossian et Bernardin de Saint-Pierre, sans réussir à embrasser dans une formule son esprit singulier. Des comparaisons ne prouvent rien. Loève-Veimars donna quelques frag-

ments du maître. Philarète Chasles traduisit *Titan*, le marquis de Lagrange publia un recueil de *Pensées de Jean-Paul*; Nodier fut l'un des fervents de l'auteur de *Levana*, et Alfred de Musset, rendant compte du recueil de Lagrange, écrivait en termes significatifs : « Qui est plus grotesque, trivial, cynique qu'Hoffmann et Jean-Paul? Mais *qui porte plus qu'eux dans le fond de leur âme l'exquis sentiment du beau, du noble, de l'idéal*[1]*?* »

Mieux que Jean-Paul — qui n'exerça qu'une influence discrète sur un cercle d'initiés, — l'auteur des *Contes fantastiques* réalisa cet idéal pour le public français.

Et d'abord, ce qu'on savait de sa personne, par ses biographes, piquait la curiosité. Cet homme étrange, dont la vie s'était écoulée entre l'alcool et le rêve, semblait le digne fils de cette Allemagne qu'un critique a appelée la patrie des hallucinations. Mieux que tout autre, son inquiet génie répondait à l'idée que se faisaient les Nerval, les Mürger, les Musset même, de l'inspiration poétique. Comme Musset, et avant lui, Hoffmann avait trouvé l'art dangereux de « verser, comme il le dit, quelques spiritueux sur la roue intérieure de l'imagination ». Comme Baudelaire, et avant lui — mais aussi avant Gautier et Sainte-Beuve, — il avait cherché à noter en poésie les sensations rares et disparates, et le parfum de l'œillet rouge lui faisait entendre, disait-il, le son du cor. Personne enfin n'avait mieux réalisé l'idéal du poète purement sensitif, de celui qui passe sa vie dans une

1. *Sur les Pensées de Jean Paul* (1831) dans les *Mélanges de litt. et de crit.* (*Œuvres*, éd. Charpentier, t. IX, p. 109).

perpétuelle oscillation de l'ironie au mysticisme, du sarcasme au baquet de Mesmer. Personne n'avait espéré plus fermement — si ce n'est peut-être l'Anglais Coleridge — arriver, en se grisant de rêves, à ce qu'il appelait ambitieusement « la connaissance profonde, complète de l'être ».

C'est à la recherche de cet Hoffmann étrange et charmant que partait, en 1833, Xavier Marmier, en un voyage qui ressemblait à un pèlerinage. « Qui nous rendra, écrivait-il [1], cette joie subite, cette impression singulière que nous éprouvâmes, lorsque pour la première fois Hoffmann nous apparut, avec ses étranges rêveries, sa pipe et son idéal, ses élans de poésie et son chat Murr? »... A Leipzig, Marmier se fait montrer la maison où Hoffmann a vécu pauvre et soucieux. A Dresde, il retrouve son souvenir au théâtre où Hoffmann a été régisseur et chef d'orchestre. A Berlin, il rend visite à son ami Hitzig, qui lui montre deux jeunes filles, deux « sœurs aux yeux noirs », qui ont servi de types à quelques-unes des créations du maître, — et il pleure sur la tombe du conteur, et il va voir la cave où il a évoqué tant de figures tristes et bouffonnes, la cave où se vident encore nombre de bouteilles de Rudesheim en souvenir du poète...

Peu de livres ont eu plus de succès chez nous que les *Contes* d'Hoffmann. La traduction de Loève-Veimars, illustrée par Tony Johannot, fut, quand elle parut en livraisons, de 1829 à 1833, une des plus brillantes publications de Renduel, — et trois autres traducteurs, Toussenel, H. Egmont et Marmier, n'ont

1. *Revue des Deux Mondes*, 1833.

pas épuisé la veine. « Ces contes, écrivait George Sand, ont ravi notre jeunesse, et nous ne les relisons jamais sans être transportés dans une région d'enivrante poésie. » Sainte-Beuve loue Hoffmann d'avoir dégagé « le magnétisme en poésie » et discerné « tout un revers imprévu des perspectives naturelles et des destinées humaines ». Théophile Gautier enfin ne peut assez admirer la « puissance de peinture » et l'observation profonde de l'auteur du *Majorat* et du *Violon de Crémone*. Hoffmann, pour lui, est « un réaliste violent ».

Ces trois jugements résument assez bien l'influence que Hoffmann a exercée chez nous. On y a goûté simultanément la poésie, le don d'observation, le fantastique. Et peut-être est-ce ce dernier élément qui a le plus frappé une génération sur qui l'étrange et le surnaturel exerçaient une invincible fascination. A voir le sérieux avec lequel un Hugo loue « l'imagination moderne » de « faire rôder hideusement dans nos cimetières » les « goules » et les « brucolaques », on comprend l'enthousiasme que durent éprouver les lecteurs du *Vampire* et de *Don Juan*. Nul ouvrage, au témoignage du *Globe*, n'a mieux réalisé le mélange du bizarre et du vrai, du monstrueux et du burlesque ; aucun ne saisit et ne « trouble » davantage : aucun surtout n'apporte une plus précieuse démonstration à l'un des principaux articles de foi du *credo* romantique. « Génie extravagant et fumeux », Hoffmann a exercé la plus profonde influence sur tous ceux qui ont cru — et ils sont légion entre 1820 et 1840 — que le singulier et l'exceptionnel doivent tenir une grande place dans l'art nouveau. Non seulement il a aidé les Paillasse et les Quasimodo à étonner le parterre et à

faire la nique au bourgeois. Non seulement il a mis — et pour longtemps — le diable à la mode en France, et inspiré *Smarra ou les démons de la nuit* à Nodier, *la Larme du diable* à Théophile Gautier, ou les *Mémoires du diable* à Frédéric Soulié. Mais les meilleures parties de son génie — qui sont vraiment d'une essence rare et supérieure — sont peut-être pour quelque chose dans la genèse de *Notre-Dame de Paris* ou de la *Peau de chagrin*. Mais encore — et pour ne rien dire de Nerval ou de Janin — George Sand a proclamé hautement sa dette, dans le *Secrétaire intime* envers l'auteur de *Mademoiselle Scudéry*, dans la *Nuit de Noël* envers celui de *Meister Floh*.

Ce Théodore Hoffmann, Hoffmann le fantastique

— ainsi l'appelle Théophile Gautier, — s'il n'est un écrivain français, reste, du moins, un écrivain francisé.

IV

« Mon ami — dit un jour Dupuis à Cotonet, après qu'ils eurent longtemps discuté de la véritable définition du romantisme, — je crois que voilà notre affaire : le romantisme, c'est la poésie allemande. » Et Cotonet d'accumuler les objections : les Allemands aiment les ballades : ne les aimons-nous pas? — ils ont la manie du fantastique : elle sévit également chez nous; — ils écrivent des romans larmoyants avec des phrases longues d'une aune ; nous en écrivons, hélas! « Quand nous aurons tout imité, copié, plagié, traduit et compilé, qu'y a-t-il là de romantique? » Et le critique de

la Ferté-sous-Jouarre conclut sentencieusement : « La France n'est ni anglaise ni allemande, pas plus qu'elle n'est grecque ni romaine. »

Cotonet est un sage. Le romantisme en France est français. Même quand il emprunte, il transforme ses emprunts. Jusque dans les plus grandes audaces de l'école, on retrouve — c'est l'un des adaptateurs français de Schiller qui le notait justement — « un goût d'ordre, de règles et de limites », marque indélébile de l'esprit national. Peu de générations, au surplus, ont plus profondément aimé la France que la génération des Thierry et des Michelet, et c'est une création romantique que l'histoire vivante de notre pays. Aucune n'a exprimé plus complètement la plus noble de nos qualités nationales et n'a fait par là plus d'honneur à la France, « cette nation douce et bienveillante, comme disait J.-J. Rousseau, que tous haïssent et qui n'en hait aucune ». Des grands hommes qu'elle a produits, chacun représente une des qualités souveraines de l'esprit français : Hugo, la netteté et l'intensité de l'imagination, la composition savante de l'œuvre d'art, le goût passionné des idées générales; Lamartine, la parfaite sincérité, l'harmonie morale, le besoin du grand et du sublime; Vigny, la profondeur, la tendresse, la force dans la douceur; Musset, le charme, la vie, le pétillement de l'esprit; Michelet ou George Sand, la flamme, l'éloquence, la spiritualité intense et inassouvie. Combien d'autres, parmi ceux qu'on est convenu de placer au second plan — parmi ceux qui ont plus imaginé que pensé et pour qui la pensée a été, suivant le joli mot de Gautier, « le pis aller d'un poète aux abois »; — combien de ceux-là ont été du moins des artistes consciencieux

et des fervents de la forme, c'est-à-dire de véritables écrivains français! « J'appelle, disait Gœthe, le classique le sain, et le romantique le malade. » En Allemagne, il se peut. En France, la maladie romantique n'a pas entamé, même aux heures de crise, l'inébranlable santé de la race.

Cela dit, n'avons-nous rien dû, dans cette profonde transformation de notre littérature, aux œuvres étrangères, et particulièrement allemandes? Dans cette fournaise d'où est sorti le bronze romantique, n'a-t-on jamais jeté de métal venu d'au delà du Rhin? Un examen impartial ne permet pas de le croire.

Assurément, il ne faut pas exagérer l'influence de l'Allemagne sur le romantisme français. Nos romantiques eux-mêmes se reconnaissent peut-être trop volontiers redevables envers l'étranger. Ils ont l'hospitalité généreuse, mais parfois imprudente. Ils prennent de toutes mains et proclament qu'ils ont accepté plus encore qu'ils n'ont reçu. C'est un défaut très français d'avouer des dettes qu'on n'a pas. Et c'en est un autre que de prendre feu pour des hommes ou des œuvres qu'on ne connaît pas ou qu'on connaît mal. « Une démence française, disait Heine aux imitateurs de Hoffmann, est loin d'être aussi folle qu'une démence allemande, car dans celle-ci, comme eût dit Polonius, il y a de la méthode. » Mais, s'il y a moins de méthode dans une « démence » française, peut-être y a-t-il aussi plus de légèreté, plus d'imprévoyance, plus de naïf et imprudent abandon aux fantasmagories de l'imagination.

Mais, à côté des excès de la germanomanie romantique, il y a l'influence réelle que la littérature alle-

mande a exercée sur nous, influence qu'il ne faut pas nier, mais simplement préciser et restreindre.

Si l'on distingue, dans le développement du romantisme français, une période de croissance, antérieure à 1830, et une période de maturité, postérieure à cette date, on peut admettre que l'influence allemande s'est surtout exercée au théâtre dans la première, sur le roman et la poésie dans la seconde. A vrai dire, nos grands lyriques n'ont presque rien dû aux lyriques allemands. Mais nos dramaturges sont les créanciers d'un Schiller, nos romanciers, d'un Hoffmann, nos poètes, d'un Gœthe. Et je n'ai rien dit de la dette contractée par un Michelet envers un Niebuhr ou par un Quinet envers un Herder. D'une façon générale, entre 1815 et 1840, notre littérature s'est volontiers appuyée sur les modèles fournis par nos voisins et s'est autorisée de leur exemple. Quoi qu'on ait pu dire des erreurs ou des exagérations de Mme de Staël, le livre *De l'Allemagne* nous a puissamment aidés, pendant plus de trente années, à pénétrer dans un monde en grande partie nouveau pour nous, dans lequel nous avons plus d'une fois, sans cesser d'être nous-mêmes, reconnu l'image d'une France qui se cherchait encore. Et l'on peut bien accorder à Sainte-Beuve, il est vrai, que notre affection a été parfois aveugle et notre admiration indiscrète. Mais c'est à la condition d'accorder à Gœthe que l'Allemagne avait, dès l'an 1800, réalisé une bonne part de ce que la France réclamait en l'an 1820, et que, dans notre moderne Europe, qui dit antériorité, dit influence.

Ernest Renan comparait jadis la culture intellectuelle du monde à un arbre où chaque branche participe à la vie des autres et où les seuls rameaux infé-

conds sont ceux qui s'isolent et se privent de la communion avec le tout. Notre école romantique tient une assez grande place dans l'histoire de ce siècle qui va finir pour qu'on reconnaisse loyalement, sans exagération ni parti pris, qu'elle n'a pas échappé à cette loi de solidarité qui est, pour les œuvres de la pensée comme pour les autres, la loi même de la vie.

ÉLISABETH BROWNING
ET L'IDÉALISME CONTEMPORAIN

Voilà plus d'une quarantaine d'années que ce beau poème d'*Aurora Leigh* a paru. En voilà à peu près autant qu'Émile Montégut lui consacrait une pénétrante, éloquente et presque définitive étude [1]. Si nous y revenons aujourd'hui — à l'occasion d'une traduction française malheureusement assez médiocre, mais qui n'en a pas moins trouvé des lecteurs [2], — c'est d'abord que l'œuvre, si admirable soit-elle, est encore bien peu connue en France ; c'est ensuite qu'elle est de celles dont il est toujours permis de reparler, et qui sont si riches en aperçus, en vues ingénieuses et fortes, en beautés de tout genre, qu'on peut, sans présomption, espérer y glaner encore et presque sans fin. Mais c'est surtout que, parmi les poètes étrangers, il n'y en a pas qui soit plus près de nous et de

1. Élisabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh*, traduit de l'anglais (Paris, Albert Savine).
2. Voir *Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1857.

nos préoccupations actuelles, que cette Élisabeth Browning, dont on peut dire sans crainte qu'elle est le poète le plus philosophe de notre époque, en même temps que l'un des plus exquis et des plus rares par le talent.

Vraiment, à le relire, son poème semble d'hier, tant les questions y sont envisagées d'un point de vue tout contemporain, tant l'œuvre, à la prendre dans son ensemble, est une confession du siècle, tant cette âme « généreuse, héroïque, passionnée », comme l'appelait jadis Taine, — cette âme « toute moderne par son éducation, par sa fierté, par ses audaces, par le frémissement continu de sa sensibilité tendue », s'y est révélée tout entière. Oui, voici bien l'œuvre où elle a mis, comme il est écrit à la première page, « ses plus hautes convictions sur la vie et sur l'art ». C'est un testament philosophique et esthétique. Il n'y a pas de livre plus actuel. S'il existe un évangile de ce christianisme moderne qu'on nous promet, il est là. Voici, par excellence, le livre des « chercheurs d'avenir », et il n'a qu'un tort pour nous Français : c'est d'être écrit en anglais et en vers. Mais, à coup sûr, il n'y a pas d'œuvre qui soit, à un plus haut degré, en même temps que la confession d'un grand esprit, le poème d'un siècle. A quelques détails près, qui sont purement anglais, *Aurora Leigh* est l'Évangile poétique de l'idéalisme contemporain.

I

« L'histoire intime de deux âmes, une double autobiographie morale » — suivant les expressions

d'Émile Montégut, — « le contraste soutenu de la voix féminine et de la voix mâle » — suivant celle de Taine, — un cœur de femme, en un mot, se heurtant à un caractère d'homme, et finalement, après mille déboires et épreuves, s'unissant à lui pour jamais, — voilà tout le poème d'*Aurora Leigh*.

Écoutons d'abord chacune de ces deux voix.

Plus d'un poète a exprimé les regrets que laisse la jeunesse disparue. Mais qui donc, pourrait-on dire, à propos de cette « subtile et profonde Aurora », écrira le poème de ceux qui pleurent parce qu'ils n'ont jamais été enfants? L'héroïne d'Élisabeth Browning a en effet cela de remarquable, et de très moderne, qu'elle n'est pas née jeune : elle l'est devenue, et cela a eu une influence profonde sur toute sa vie. Elle est née en Italie d'un père anglais et d'une mère italienne. Mais, de très bonne heure, elle a perdu cette mère : « étincelle dérobée à une lampe mourante », elle n'a jamais senti, sur ses tresses blondes, errer des mains de femme, ces mains qui préservent des tristesses précoces et de cette gravité trop tôt venue de la vie. Les enfants n'ont, si on les laisse à eux-mêmes, que trop de penchant à voir les choses plus graves qu'elles ne sont, à revêtir tous les objets d'une solennité factice, à grandir le monde et les hommes : prenez-y garde, nous dit le poète : ces petits sont plus sérieux que vous ne croyez! ils sourient, oui, mais ce n'est peut-être pas à qui vous pensez : c'est à cet Infini, dont le murmure résonne en leur âme d'enfant, et que même les nouveau-nés entendent. Prenez garde que ce murmure ne grandisse trop vite en eux, qu'abandonnés à eux-mêmes et non distraits par les bruits du dehors, ils n'entendent le mystérieux océan se gonfler

sans cesse, et que le murmure ne devienne tempête. Voilà une conception un peu étrange de la vie morale des enfants. Mais c'est qu'Aurora Leigh songe à sa propre enfance, si peu enfantine.

C'est en Italie, tout près de Florence, qu'elle a vécu, elle, ces années décisives. Orpheline déjà de sa mère, elle reste sans père à treize ans. « Du choc brusque de la vie et de la mort, s'échappe un éclair funèbre » : du coup, Aurora prend conscience d'elle-même : « Là, écrit-elle (et combien d'autres pourraient aujourd'hui l'écrire comme elle!) — à treize ans, — s'arrêta mon enfance. » D'enfant, elle devient femme, et brusquement la vie se dresse en face d'elle, comme une ennemie. Prenons-la avant le conflit décisif, avant le grand combat, avant la lutte entre le rêve et le fait.

Aurora a été élevée à la campagne, en face d'elle-même, en face des monts, des forêts, du ciel. Son père l'a voulu ainsi : il a tenu à ce que la nature fût sa première compagne, et la meilleure,

> parce que les enfants sans mère ont besoin, pensait-il, — plus que d'autres, de la mère nature, — et que les chèvres blanches de Pan, avec leurs mamelles chaudes et pleines — de mystiques contemplations, viennent allaiter — les pauvres lèvres sevrées des orphelins.

Ainsi ses yeux sont pleins de verdure, son imagination de parfums et de couleurs, sa pensée du monde physique et des « mystiques contemplations » qu'il provoque. Cela est si vrai qu'elle ne saura plus penser — en véritable poète — que par images : un trésor d'images, de sons, de rayonnements et d'harmonies, un frémissement continuel du cerveau en face des choses, une sensibilité d'artiste en un mot, de peintre

et de musicien, et de musicien plus encore que de peintre, — c'est Aurora Leigh enfant.

Les « châtaigneraies de Vallombrosa », voilà ses premiers maîtres. Le ciel de l'Italie, de « la terre des tombeaux », comme elle dit, est son ciel. Il faut, quand on parle d'elle, noter *ses* paysages : ils sont une partie d'elle-même. Plus tard, elle sentira aussi le charme de la nature du Nord, de cette douce et familière nature, s'insinuant auprès de vous, « comme le ferait un chien ou un enfant, pour toucher votre main ou tirer votre robe », nature apaisée et familiale de l'humide Angleterre, paysage du foyer, du bonheur intime, des cœurs satisfaits. Mais, si cette seconde patrie l'attire par instants, la première, la vraie, lui reste plus chère. N'est-elle pas, en effet, cette nature du Midi, l'initiatrice qu'elle a tout d'abord adorée, et qui a formé son être? Quand, plus tard, elle la retrouve, elle s'écrie :

Me voici, *mon* Italie, — *mes* collines à moi! Vous doutez-vous, ô mes collines, — de l'ardeur qui m'entraîne vers vous? Sentez-vous ce soir — le pressant et urgent besoin de mon âme, — ainsi que les mères endormies sentent l'enfant qui tette, — et sourient?

Le Nord la choque. Elle pense que tout, hommes et choses, y a des airs de « moules trop anciens et trop usés » : la nature y a je ne sais quoi de reposé, d'achevé, de bourgeoisement heureux : « mon âme a hâte de bondir vers le soleil. » Il n'y a que l'air d'Italie où l'âme se fonde, se disperse, s'allège. C'est la seule nature qui parle, vive, sente avec nous et dont nous puissions dire qu'elle est vraiment divine, parce qu'elle est seule à nous répondre quand nous l'interrogeons.

Écoutez-la nous décrire une soirée près de Florence :

Graduellement — les ombres pourpres, avec lenteur, — avaient rempli toute la vallée jusqu'au bord — et inondé toute la ville, qui apparaissait — comme quelque cité noyée dans une mer enchantée, — isolée de la nature entière; et cette vision vous attirait, — vous remplissant d'un désir passionné de sauter et de plonger, — et de trouver un roi des mers à la voix murmurante comme les vagues, — aux doux yeux perfides, aux boucles lisses, — qu'on ne peut baiser sans en enlever — le sel sur ses lèvres.

Ce « roi des mers », elle l'a cherché toute sa vie. Trait distinctif de cette âme de poète, et sur lequel nous reviendrons : elle ne s'arrête pas aux formes : elle y veut un horizon spirituel, une perspective infinie, un arrière-plan où se joue le rêve « J'avais des relations avec l'invisible », dit-elle de son enfance. Qu'importe l'Océan, si « le roi des mers » ne se cache sous la vague qui déferle? et qu'importe, dira-t-elle plus tard, la vie, sans un symbole qui l'explique et l'enveloppe comme d'une buée? « *Je sentais un vent doux qui venait du pays des âmes.* » Comme elle l'a sentie vivre derrière le rideau mobile du temps, l'étrange contrée où les âmes vont après la mort et d'où nous vient parfois je ne sais quel souffle d'un éternel printemps!

Par un contraste attendu, ce qu'elle emprunte à cette société de la nature, en même temps que le besoin de vivre de la vie des choses, c'est la passion d'être seule. Aurora enfant est une sauvage. Il est vrai qu'à la mort de son père, cette solitude soudaine où elle s'est trouvée l'a rendue comme folle. Le monde lui semblait un grand désert vide et morne. On l'emmène en Angleterre, « les oreilles pleines encore du silence de son père », de ce père adoré, maintenant

muet pour jamais. Que ce ciel est bas! Il semble qu'on puisse le toucher du doigt : « toutes choses sont estompées, ternes et vagues. » Elle sanglote et s'écrie : « Je suis trop jeune, trop jeune encore pour être seule! » Sûrement, ces longs jours monotones et qui ne veulent pas finir, ne lui laisseront pas la force de vivre. Mais bientôt, et une fois le premier effarement passé, son isolement même prend à ses yeux un charme secret, parfois très doux et parfois un peu amer. C'est une habitude d'enfance qui se développe et reprend le dessus, — celle de vivre seule en face des choses et de n'avoir pour témoin aucune âme humaine.

Voici qu'elle trouve, avec plus d'un de nos contemporains, une beauté triste au « mélancolique désert ». Cela lui semble bon de n'avoir pour confidents que le ciel, que la mer, que la nuit. « Mon âme, écrit-elle avec orgueil, n'est pas réduite à la mendicité... Je puis vivre au moins de la vie de mon âme sans les aumônes des hommes. » Reconnaissez-vous, sous l'éducation première de cette sauvage jeune fille, la fierté du poète qui ne veut rien devoir qu'à la Muse, — lisez à la nature ou au démon intérieur? Voilà ce que lui ont appris « les chèvres blanches de Pan » : être soi, rien que soi, se replier et s'abriter en son légitime orgueil, être « un Esprit seul », comme dit Vigny. Libre aux autres de trouver cela étrange, quand elle sera plus âgée, qu'une femme se drape ainsi dans son manteau, et de s'étonner quand ils voient « une âme — (toujours ce mot) — dans mes yeux. » C'est une noble chose, et digne d'un cœur vaillant, de traverser ainsi la foule, sans bassesse comme sans fierté mauvaise : « les foules sont très

bonnes pour y méditer, quand nous sommes assez forts pour cela. » Mais combien ils sont rares, ceux qui sont assez forts pour fermer l'oreille aux bruits des foules et, au milieu de la cohue des hommes, rester eux-mêmes!

Est-ce payer trop cher cet austère bonheur que de lui sacrifier quelques fausses douceurs, quelques plaisirs frelatés? Et quels plaisirs que ceux du monde où maintenant vit la jeune orpheline, de cette société figée dans la glace de ses préjugés natifs! Élevée par une tante sèche de cœur et dévote, elle sent, en face des conventions étroites et glacées, s'éveiller toutes ses pudeurs, toute sa candeur, toute son ingénuité. Elle hait « ce fiel des âmes douces », qui est la vertu des dévots. Elle méprise cette vie terne, réglée et faussement utile, « existence d'oiseau né en cage », qui est celle des femmes dans ce pays où le sort l'a jetée. Elle bondit et se cabre sous le joug de cette éducation factice qu'on veut lui imposer, à elle, l'enfant des solitudes et des horizons infinis : savoir « de combien de pieds le Chimborazo dépasse le pic de Ténériffe », dessiner d'après des gravures « des Néréides fort bien drapées », apprendre à préserver son français, comme d'une épidémie, des « souillures de Balzac et du néologisme », — fi donc! Que ferait-elle, comme le dit spirituellement Émile Montégut, de « la tisane morale » que lui présentent incessamment, dans un vase anglican, les doigts glacés de sa tante? Vivre de la vie intérieure, la seule vraie vie : grandir seule, sous l'œil de Dieu; découvrir ce monde nouveau pour elle, et qui l'enchante, de la pensée et des livres, que lui faut-il de plus? Un peu moins de sermons, de grâce! « Il y a des livres moraux faits pour exaspérer

la vertu » : oui, certes, et de même une certaine morale dégoûte de la morale.

Éternellement révoltée contre ce qui est faux, conventionnel, artificiel, telle nous trouvons Aurora enfant ou jeune fille, telle elle restera. Il y a une révoltée en elle, mais une révoltée sans faux orgueil et sans attitudes dramatiques. Elle a la fierté, en même temps que la modestie, des grands cœurs. Jamais elle n'oublie qu'elle est patricienne, orpheline et poète.

Avec cela, parfaitement franche, d'une franchise savoureuse et charmante : douleurs et joies, triomphes et déconvenues, faiblesses et piqûres d'amour-propre, elle nous dit tout. Elle n'a aucun des petits travers des femmes supérieures. Elle ne surfait ni ses mérites ni ses défauts. Elle est délicieusement sincère.

Il y a des moments où cette solitude, dont elle était si fière tout à l'heure, lui pèse bien lourdement : elle l'avoue, alors, sans fausse honte. Mais le plus souvent la vie l'emporte, et la joie, et le besoin d'espérer. Elle ne cède pas alors au désir de se hausser sur un piédestal de poétique mélancolie : elle confesse franchement que le vent a tourné. Si son enfance lui a paru sombre, combien ses vingt ans lui semblent bons! « Aurora Leigh, la plus matinale des aurores », l'appelle son cousin Romney. De fait, jamais existence de jeune fille n'a été plus pareille à une aube rosée que celle d'Aurora vers la vingtième année. Il n'y a rien tel que ces natures longtemps comprimées, refoulées et assombries par la vie pour éclater tout à coup, par poussées de sève, dans un bouillonnement magnifique et fécond. On dirait qu'elles veulent regagner le temps perdu et même prendre par avance la revanche des heures tristes. Jouissons de la lumière

et, selon le mot d'Amiel, de « la joie dissoute dans l'atmosphère », puisque les soucis et l'inquiétude sont là qui nous guettent, prêts à nous ressaisir au premier tournant. Et d'ailleurs, ne sont-ce pas ceux-là mêmes qui souffrent le plus dont on peut dire à coup sûr qu'ils seront les plus heureux? N'y a-t-il pas, en définitive, une balance des joies et des peines? et n'est-ce pas une justice secrète qui veut que, pour être entièrement heureux, il n'y ait rien de tel que d'avoir été d'abord très misérable?

C'est en effet ce qui arrive à Aurora le jour de ses vingt ans : « Je tenais la création entière dans ma petite coupe... J'avais juin en moi, avec ses foules de rossignols chantant dans la nuit, et ses boutons rougissants par l'entre-bâillement du calice. Je me sentais si jeune, si forte, si sûre de Dieu! » C'est comme une expansion généreuse d'une ardeur longtemps contenue, un désir d'embrasser l'univers d'une seule étreinte. Quelqu'un lui dit : « Vous, vous êtes jeune comme Ève, quand l'aube de la nature mettait son reflet sur son visage » : expression poétique et charmante d'un sentiment vrai. Très femme par l'acuité de ses souffrances, elle ne l'est pas moins — maintenant que l'avenir lui rit — par l'intensité de sa joie. Espérance et tristesse, doute et épanouissement des premières croyances, tout cela est exprimé avec une parfaite franchise et une rare originalité. Où donc trouver, dans toute notre littérature psychologique, un autre exemple de cette chose unique : une jeune fille contant elle-même ses impressions d'adolescence et l'éveil glorieux de son âme à la vie?

Deux rêves surtout poursuivent Aurora : l'un, c'est d'être une grande artiste, un grand poète; l'autre,

— qui ne l'a deviné déjà? — c'est d'être aimée.

Elle a une foi touchante en la poésie : elle croit fermement à l'Art, de la foi de ceux qui ont au front un signe d'élection. Vivre de la vie de l'artiste, c'est vivre deux fois : « Poésie, cela signifie vie dans la vie. » Puis, l'art est bienfaisant, et Aurora a un grand désir d'être utile et bonne. Disons mieux : l'art est le bienfait suprême, et quelle meilleure occasion pour elle de répandre sur le monde cette charité qui déborde, et d'être utile, d'une utilité rare et supérieure, et de se sentir un rouage — si mince soit-il — de la machine universelle? Non, non, rien ne vaut la bienfaisance de l'art. « Les poètes deviennent poètes en ne méprisant rien », et, mieux encore, en aimant toutes choses. De plus, l'art c'est la gloire, et elle est comme ivre de renommée. On pense, en la lisant, à ces artistes italiens de la Renaissance, qui, après les longs travaux anonymes du moyen âge, venaient de retrouver tout à coup le vin capiteux de la célébrité. Être celle qu'on regarde, qu'on admire, qu'on envie, non pas, il est vrai, parce qu'elle a écrit quelques vers harmonieux ou peint en rimes sonores quelques belles nymphes, Dryades ou Napées, mais parce qu'elle tient « cette clé d'argent qui ouvre la porte des sens à l'esprit » (définition toute platonicienne de la poésie) — quel rêve! Le jour où elle a vingt ans, elle court au jardin et, fièrement, se couronne de lierre : « J'aime le lierre : il ne craint pas de gravir les hauteurs ardues; il se prête aussi bien à croître sur des tombes qu'à s'enrouler autour d'un thyrse; charmant aussi (et cela ne nuit pas) quand on l'enroule autour d'un peigne »; — et, rieuse, elle en orne ses cheveux blonds.

Qui donc oserait l'appeler romanesque? Le vilain mot et la sotte chose! Non, elle a une bien trop haute idée de l'amour pour en faire un jeu de l'imagination. A ses yeux, c'est proprement « le sacrement des âmes ». Elle n'ose pas, dans son ingénuité, y songer encore, car elle n'a que vingt ans : « L'amour, écrit-elle, est une chose auguste que l'on n'ose pas toucher de si grand matin. » Elle ne le connaît encore que par les livres, par les poètes surtout. Mais d'avance elle frémit, elle frissonne à son approche. Elle le sent plus « terrible » qu'on ne veut dire, et plus saint. Surtout, elle le veut décisif et définitif : le don de toute une vie. Du jour où elle aimera, elle sent bien que tout sera changé pour elle : auprès de l'homme qui la prendra, elle ne veut plus être qu'un « ver de terre » et elle s'écriera tout comme la petite servante Paméla, dans le roman fameux de Richardson : « Sa nature est divine! » Toute la journée, elle se redit les derniers mots de son père mourant et le conseil, si étrange en apparence, qu'il lui donnait en la quittant pour toujours : « Aime, aime, mon enfant, aime! » — « Ici, dit-elle, il finit de souffrir. — Aime, mon enfant! — Avant que j'eusse répondu, il était parti, et je n'avais plus personne à aimer dans le monde! »

Maintenant, le mot suprême résonne toujours en elle. Mais comment le suivre, ce dangereux conseil, et pourquoi? Pourquoi ne pas rester seule, dans sa fierté, dans sa chasteté? Comment satisfaire à la fois ce triple besoin de sa nature, l'amour, l'action et l'art, — l'implacable trinité qui préside à sa vie? Puis, quel est l'homme qu'elle aimera, j'entends qui l'aimera comme elle veut être aimée, sans abdiquer entre ses

mains ce qu'il y a de noble en elle, sans cesser d'être un grand poète et une intelligence?

II

Ici se pose le délicat problème qui est le centre du poème d'*Aurora Leigh*.

De l'amour et de l'art, de l'art et de l'action, qui doit l'emporter, qui doit céder en nous? Et, s'il y a entre ces éléments une conciliation possible, où la trouver? Qui dit l'art, dit-il un luxe de la vie, ou parle-t-il d'une force essentielle de toute société humaine, du moins dans nos temps modernes, où le luxe est devenu nécessité? Qui dit l'amour, dit-il un sentiment délicieux ou cruel, mais toujours passager, ou désigne-t-il l'un des éléments constitutifs de notre être, sans lequel nous ne pouvons ni durer ni nous développer? Qui dit l'action enfin, dit-il un délassement du repos, ou parle-t-il, avec Voltaire, du « but même de la vie »? Sommes-nous faits pour aimer ou pour agir, pour agir ou pour rêver? De l'amant ou du poète, du poète ou de l'homme d'action — entendez ici du bienfaiteur de la société (c'est la forme que l'action a surtout prise aux yeux d'Élisabeth Browning), — quel est le plus digne du nom d'homme? Qu'y a-t-il de plus souhaitable en ce monde? S'appeler Shakespeare et avoir écrit *Macbeth*? S'appeler Dante et avoir aimé Béatrice? Ou, plus prosaïquement, mais plus utilement — dira la voix commune, — avoir redressé quelques torts, réformé quelques abus, semé un peu de bien autour de nous, et soulagé quelques milliers de malheureux?

Grave question, que neuf hommes sur dix résolvent en ne la posant pas. Ils agissent, aiment et rêvent tour à tour, sans se demander, des trois emplois possibles de la vie, quel est le meilleur. Mais les cœurs et les esprits d'élite le sentent qui s'impose à eux, comme une obsession, ce problème de l'emploi de la vie. Pour la plupart, c'est un tourment de quelques années — de ces années vagues et vides encore de la jeunesse, où l'homme a le temps de se demander ce qu'il fera de ses forces; — puis la vie survient, et ses nécessités, et le succès même qui, les lançant dans une voie, leur interdit les autres. Quelques-uns, pourtant, les plus nobles, ne se consolent jamais d'avoir eu à choisir, — et telle fut Élisabeth Browning. Poètes, ils envieront la gloire de l'homme d'action; amants, ils rêveront de chanter leur amour; puissants et agissants, ils se demanderont avec inquiétude si un peu de rêve ne valait pas, en définitive, toute cette fièvre; éternellement mécontents de n'avoir pas réalisé tout l'idéal qu'ils portent en eux et qui les étouffe: esprits rares pour qui la vie est vraiment, suivant le mot d'un penseur contemporain, « un enfantement de l'âme », et qui veulent la connaître, l'épuiser toute, ou mourir.

Mais, hélas! comment concilier l'inconciliable? L'amour parfait, l'amour absolu n'est-il pas exclusif de cette possession de soi et de cette entière lucidité qui est la faculté propre de l'artiste? Et, à son tour, l'art ne suppose-t-il pas une souplesse de la pensée, un abandon, une faculté de se déprendre de soi que l'action interdit? Quelqu'un a dit très justement: « Pour agir, rien n'est plus utile que l'étroitesse de la pensée, jointe à l'énergie de la volonté. » Mais alors,

et si cela est vrai, comment un vrai poète serait-il un grand homme d'action? Entre tant de partis qui s'offrent à nous dans la vie pratique, pourquoi le rêveur choisirait-il celui-ci plutôt que celui-là? Pourquoi dans cette foule se ranger à droite plutôt qu'à gauche? Et si l'on est convaincu, comme le sont généralement les poètes, de l'énorme portée de chacun de nos actes et, si je puis dire, de leur répercussion à l'infini, comment ne pas reculer devant cette responsabilité si lourde et si grossière?

Qu'il s'agisse d'une femme, et la question devient cent fois plus embarrassante encore. Elle a beau se redire avec Élisabeth Browning ou — c'est tout un — avec Aurora Leigh : « Ceins tes reins toi-même », ne compte que sur toi : souviens-toi que « la jeunesse est austère »; sache que la vie dira non à la plupart de tes demandes; prépare-toi aux refus les plus outrageants et aux disgrâces les plus injurieuses : agis, agis pour ne pas mourir. Il ne suffit pas de dire : « Je veux marcher à tout prix. » Il faut, pour cela, une route tracée et il faut aussi la force d'avancer sur ce chemin. Que d'obstacles!

D'ailleurs, la femme est trop faible. Il y en a plus d'une qui pourrait dire avec Aurora : « Mon père avait enveloppé sa petite fille dans un grand manteau d'homme, sans s'inquiéter s'il lui allait ou non. » Ce père viril lui a appris que le prix d'une existence se mesure au bien qu'on fait, qu'il n'y a de bon en nous que ce qui est utile à autrui, qu'à se renfermer en soi on se ronge le cœur et que les forces se consument : il l'a élevée, en un mot, non comme une fille, mais comme un fils. Seulement, il a oublié de lui apprendre comment elle ferait pour forcer les

barrières de la vie et braver les sourires des foules. Il ne lui a pas dit qu'une femme, et surtout qu'une jeune fille, qui agit trop, s'expose au dédain de tous et au scepticisme des meilleurs ; que la femme moderne est condamnée à tourner dans un cercle étroit; qu'elle n'a d'autre issue, d'autre débouché à son énergie que l'amour et le mariage : qu'il lui faut, avant toute science, savoir se replier sur elle-même et souffrir en silence, et qu'enfin la valeur de la femme — il y a de gros et bons livres qui l'affirment — est infinie, « pourvu qu'elle se tienne au coin de son feu », et ne dise jamais : oui où le monde dit : non. Quelle souffrance pour le cœur ardent d'Aurora Leigh! Quelle entrave! Quel carcan!

Puis, pour agir, il faut penser, et, de bonne foi, comme le demande Romney, est-ce que les femmes pensent? Elles sentent, souffrent, pleurent, s'agitent, rient et se désespèrent. Mais pensent-elles? Ce sont de charmantes compagnes, il est vrai, mais du cœur, non de l'intelligence. Penser, songez-y, ce n'est pas seulement rêver tout éveillé : c'est comme le dit à Aurora son cousin Romney — « la voix mâle » du poème, celui en qui l'auteur a personnifié le sérieux de la vie et la tristesse des choses, — c'est s'élever du fait à l'idée, du particulier au général, du relatif à l'absolu. Or les femmes sont essentiellement individualistes, personnelles, esclaves du fait et du détail, — et c'est pourquoi, conclut Romney, elles ne sauraient occuper utilement leur rang dans la bataille sociale. « L'humanité, pour vous autres femmes, c'est *tel* enfant, c'est *tel* homme! » Ce n'est pas, ne sera jamais l'ensemble des êtres humains. Jamais femme n'a souffert pour une idée; jamais femme n'a pleuré

sur la folie du monde; jamais femme n'a rêvé de sauver les hommes. Sauver un homme, beaucoup de femmes ont fait cela : sauver les hommes, elles ne l'ont su ni ne le sauront jamais : « Vous ne nous donnerez jamais un Christ! » Faute de cœur? Non certes, mais faute de cette vue claire de l'ensemble des misères humaines, qui est le propre de la raison virile. « Femmes que vous êtes, et rien que femmes, personnelles et passionnées, vous nous donnez de tendres mères, de parfaites épouses, de sublimes madones, des saintes admirablement patientes. » Mais jamais on ne verra sortir de vos rangs un de ces esprits qui transforment le monde : car le monde est mené par les idées, et vous n'avez à nous donner que du cœur.

L'humanité n'a que faire des aumônes de votre bonté non plus que de la nôtre : ce qu'elle veut, c'est le droit, c'est la justice, qui vous est aussi indifférente qu'un « problème d'algèbre », et vous ne savez qu'aimer et que plaindre. Sans doute, cela même fait, dit-on, votre supériorité en amour : « Personnelles et passionnées », vous aimez plus profondément, plus sûrement. Tandis que l'amour n'est pour l'homme qu'un « agrandissement de soi », il est pour la femme son but à lui-même. Mais ne voyez-vous pas que cet amour même, ce qu'il gagne en profondeur, il le perd en noblesse, et qu'il n'y a pas lieu d'en être si fières, comme d'une vertu? Car l'amour, s'il n'est ennobli par des fins plus hautes, ce n'est — pour parler franchement — que de l'égoïsme à deux; et, si le mot est vieux, la pensée est toujours juste.

Il ne faut pas s'y tromper. Aux yeux de Romney

— comme à ceux de beaucoup parmi nos contemporains, — rien au monde ne se légitime plus que par l'utilité de la race humaine. C'est pourquoi, vous êtes, Aurora, d'un autre temps que le nôtre. Vous auriez dû naître à l'enfance du monde, alors que l'humanité n'avait pas encore pris conscience de ses propres fins. Vous êtes visiblement en retard sur nous, les sages : — « Le paradis de l'amour est aussi démodé que celui d'Adam » : on n'y croit plus. Faites nager un cygne sur une rivière industrielle au milieu des fabriques de Birmingham ou de Manchester, du bruit des turbines et du charbon des cheminées : il y sera aussi déplacé que l'Amour, dieu des poètes, le serait au milieu du vacarme et du tumulte de ce siècle. Il faut, Aurora, pour longtemps encore, nous passer de musique : il y a des sifflets d'usines qui décidément font trop de bruit et nous rompent les oreilles, quoi que nous fassions.

Incapable d'agir et incapable d'aimer comme il faudrait, vous vous réfugiez dans l'art. Hélas! là encore vous êtes dupe. Le temps est fini des nymphes, tritons et dieux marins, bons à décorer des fontaines, à orner des pelouses, à mettre une tache claire dans un fourré. — « Qui donc a le temps — je dis une heure, songez-y — de s'asseoir sur un talus pour écouter le tintement d'une cymbale que tient une main blanche? » — Cela aussi est d'un autre âge. Nous sommes gens trop pratiques et trop ménagers de nos forces pour « sculpter des noyaux de cerises ». Or que faites-vous d'autre, vous, femmes, de grâce? Quelques vers aimables, quelques pensées mignardes élégamment enchâssées dans des rimes parfaites, que pouvez-vous nous donner de plus? — « Les

femmes, a dit Schopenhauer — d'accord, une fois par hasard, avec Romney Leigh, — sont et resteront dans leur ensemble les Philistins les plus accomplis et les plus incurables. »

Certes, il nous faut de l'art encore : mais ce n'est pas, Aurora, celui que vous croyez. Ce qu'il nous faut, c'est le poème de la souffrance humaine : — « Il nous faut maintenant le meilleur dans l'art, ou point d'art. » — Entendez-vous ce cri qui s'élève de tous les points du monde, cette grande clameur vers la justice et vers le droit? C'est ce cri de détresse qu'il faut rendre. Sujet austère, je le veux bien; mais c'est le seul digne d'un poète. Donnez-nous un poème « aussi réel que notre douleur, ou laissez-nous à cette douleur qui nous rend divins nous-mêmes par l'espérance et la patience ». — Mais ce poème, l'écrirez-vous? une femme l'écrira-t-elle jamais? J'en ai peur : il y faut un courage, une vigueur, une sombre énergie qui veulent, comme l'action elle-même, le génie d'un homme.

Ainsi, ou à peu près, parle Romney Leigh, et Aurora l'écoute sans trop le croire.

Mais elle est perplexe cependant. Voici sa vingtième année. Que fera-t-elle donc de sa vie et de ces dons si rares qu'elle a reçus du ciel? Que fera Romney lui-même de sa vie à lui? Elle le lui demande. Il répond, comme nous nous y attendons, et comme plus d'un parmi nos contemporains serait tenté de répondre, par ces temps de socialisme endémique : — « Mon âme est assombrie, — à force de contempler cette somme des maux humains... — Puis-je faire autre chose... que d'y consacrer mes années, ma force, ma pensée, — et d'être parmi les sauveteurs, si toutefois

il y a un salut — dans cette détresse sociale? Le sang de l'humanité, — qui bat dans mes veines, est assez fort pour me soutenir dans le devoir. » — Voilà bien les accents de « la voix mâle » s'opposant à ceux de « la voix féminine ». C'est un noble caractère que Romney, et très moderne, lui aussi : énergique, concentré, poussant le devoir jusqu'à l'ascétisme, capable des plus grands dévoûments comme des plus durs sacrifices. D'un mot, Romney, c'est l'action.

Agissons, c'est sa philosophie, même au risque de nous tromper : agissons pour ne pas mourir, puisque aussi bien la douleur des autres nous tue. Et comme Aurora lui demande : — « Où allons-nous donc, que je le sache, moi aussi? » — Il lui dit :

Toute la création, depuis l'heure de notre naissance, — nous trouble de questions. Pas une pierre — qui ne crie derrière nous, à chaque pas que nous faisons, lassés, — *où vas-tu? où vas-tu?* Je laisse les pierres répondre aux pierres. — C'est assez pour moi et pour mon cœur de chair — d'écouter les prières de mes semblables : — « Tout le frisson de mes nerfs est pour les hommes. » — Ils crient : — « Du secours! de l'espérance! du pain dans la maison! — du feu quand il gèle! » — *Il faut* qu'il y ait une réponse.

Que devons-nous faire pour commencer? Aimer les foules, nous mêler à elles, savoir regarder de près et sans frémir les ulcères de l'humanité. Qui veut panser une plaie la nettoie d'abord. Mêlons-nous à ces misérables, gagnons leur confiance, aguerrissons-nous contre le spectacle de leurs maux et de leur mort. Nous avons à payer une lourde dette, une dette d'honneur d'autant plus lourde et plus sacrée que nous ne l'avons pas contractée. Elle nous vient de bien loin, cette dette : elle remonte à quelques siècles, à quelques centaines de siècles peut-être. Nos

pères l'ont contractée pour nous et nous payons la rançon de leurs folies et de leurs crimes. Maintenant nous vivons sur un cimetière : à chaque coup de pioche que nous donnons jaillissent des ossements du sol fétide. D'où vient cela? C'est que les iniquités des siècles passés ont jonché la terre de cadavres et qu'elle est humide encore du sang des victimes. C'est la grande « crise des siècles » qui menace de durer toujours, si les hommes de bonne volonté ne se raidissent un jour contre le mal et ne font au torrent une infranchissable barrière. Que sommes-nous auprès de cette foule? Quel droit avons-nous de penser à nos plaisirs, à nos intérêts, à nos amours? Ames molles et coupables, nous reculons devant l'œuvre de réparation. Le monde est « fou de douleur et de péché » : il a la peste. Que faites-vous, assis au bord des chemins, dans la verdure des buissons? — Je voudrais agir; mais je ne sais comment faire. — Levez-vous : moi non plus, je ne sais trop. Il se peut que mon remède soit un leurre : qu'importe? quand 100, ou 1 000 ou 100 000 hommes auront usé leur vie à satisfaire le sphinx, peut-être qu'un jour, lassé de nos cris et de notre angoisse, il répondra.

Ainsi Romney mettra son énergie au service de la plus noble cause. Mais ne faut-il pas à l'énergie un soutien? à la volonté un appui? Et c'est pourquoi, au début du poème, Romney demande à Aurora, qu'il aime, d'être sa femme : — « Votre sexe, qui est faible pour l'art, est fort pour la vie et pour le devoir. » — Il espère qu'elle voudra être son inspiratrice et sa consolatrice aux jours d'épreuves. Mais elle refuse : en véritable femme, elle entend être aimée pour elle-même, non pour une idée : — « Ce

que vous aimez, Romney, ce n'est pas une femme, c'est une cause. » — Elle veut l'amour, mais sans partage.

Ils se quittent. Chacun ira de son côté.

L'un agira sur les hommes, l'autre vivra de la vie du poète. L'un sera un grand philanthrope; l'autre écrira de beaux vers et rendra de nobles pensées. Ainsi ils exprimeront chacun l'une des deux faces de l'âme moderne. A travers quelles épreuves, quel drame pathétique et inoubliable, c'est ce que je laisse au lecteur le soin de chercher, ou de retrouver dans le poème, que je n'ai pas à raconter ici. Je voudrais seulement, puisque j'ai essayé de poser ce qu'on peut appeler « le problème moral » d'*Aurora Leigh*, indiquer brièvement quelle solution l'auteur nous laisse entrevoir.

Et ici je laisse parler une troisième voix, qui est — autant que je puis en juger — celle d'Élisabeth Browning elle-même.

III

Plusieurs années se sont écoulées. Romney et Aurora viennent de se retrouver : l'un, aveugle, déçu, brisé par de longs et inutiles efforts, méconnu dans ses intentions, bafoué et ruiné par ceux-là justement — ô ironie du sort! — qu'il prétendait sauver, — mais non pas pourtant désespéré; l'autre célèbre, heureuse d'être illustre et consciente du bien que ses poèmes ont fait, mais inconsolable au fond de n'avoir réalisé que la moitié de son rêve, et de n'avoir réalisé cette moitié même qu'imparfaitement.

Du haut d'une terrasse, au-dessus de Florence — cette première et vraie patrie d'Aurora Leigh, — leur conversation, parfois lyrique, parfois ironique, semblable tantôt à une satire, tantôt à un hymne, à une prière, à un élan d'amour, — s'élève vers les étoiles. Peut-être qu'en complétant avec le reste de l'œuvre cet immortel dialogue, il nous sera donné d'entrevoir la pensée du poète sur l'action, sur l'art, sur l'amour.

Et d'abord comment agir, et pourquoi? Il faut ici écarter tout d'abord le grand sophisme cher à nos contemporains : le culte de « l'humanitairerie », comme eût dit Alfred de Musset.

L'un des mérites de ce profond analyste qu'était Élisabeth Browning est sans doute d'avoir mis en lumière ce qu'il y a de conventionnel, d'arbitraire et d'injustifiable en somme dans le culte de l'humanité. Notez que, pour ce qui est d'agir, c'est proprement le nœud du problème.

Agissons, nous disait tout à l'heure Romney Leigh — et combien d'autres le disent et le redisent tous les jours, nous le savons du reste, — agissons parce que l'humanité souffre, ayons « la religion de la souffrance humaine ». Incapables d'agir parce que c'est le devoir, ou tout au moins ne sachant trop où notre devoir réside, ni même s'il réside quelque part, agissons par pitié, par bonté, par miséricorde. C'est une religion simple, qui demande une très petite dose de foi, et qui convient aux cœurs faibles et volontiers gémissants. Elle a de plus l'avantage de ne choquer personne et d'avoir l'air bénin des choses très antiques. D'autres, plus ambitieux et plus systématiques, disent — et Romney disait avec eux tout à l'heure : — Que la solidarité humaine, qui est un fait incontes-

table, nous fortifie et nous console. Nous sommes certains, si nous le voulons bien, de diminuer la somme des maux en ce monde, et c'est, après tout, la seule chose qui importe. Sans doute, l'œuvre est difficile et surtout il ne faut pas compter en voir les fruits. Notre vie est trop courte pour réparer tant de maux séculaires. Il se pourrait que le grain ne levât que sur nos cendres. Qu'importe? Nous ne sommes pas solidaires seulement des générations vivantes, mais encore des générations futures. L'humanité est une grande famille où l'épargne des ancêtres profite aux arrière-neveux. Vous êtes, nous disent les apôtres de l'école humanitaire, trop enfermés dans les limites de votre personne. Sachez abdiquer votre moi, apprenez une fois pour toutes que vous n'êtes rien par vous-même. Vous n'êtes qu'un soldat dans une grande armée : qu'importe la mort d'un soldat au prix de la victoire finale? Vous disparaîtrez, sans aucun doute, mais du moins vous aurez planté un jalon sur la route du progrès, semé quelques idées, agi pour le triomphe final du bien. Que vous faut-il de plus? Il faut savoir vivre d'une espérance et mourir les yeux tournés vers l'Orient.

Ce rêve est noble, il faut le reconnaître, mais, si nous en croyons le héros d'Élisabeth Browning, c'est un rêve.

Travaillez, nous dit-on, pour le bien futur. Songez, suivant la formule d'un des personnages de Renan, qu'un « Dieu se fait avec vos pleurs », et que le mal présent est la condition même du bien futur. A quoi Romney — mais un Romney désabusé et plus philosophe, un Romney seconde manière — répond justement : « Mais moi, je sympathise avec l'homme, non

avec Dieu, et quand je me tiens près d'un lit de mort, c'est la mort pour moi » ; et, empruntant une comparaison étrange à la paléontologie, il ajoute : « Remarquez ceci : c'eût été une pauvre consolation pour la race des mastodontes de savoir, avant de devenir fossiles, que bientôt leur place dans la vie serait prise par les éléphants ; ils n'étaient pas, eux, des éléphants, mais des mastodontes ; et moi, qui suis un homme semblable *aux hommes qui sont maintenant, et non à ceux qui seront peut-être un jour*, je compatis aux maux des hommes dans l'agonie du présent. »

Cette révolte de la personnalité et du sens intime — comment ne pas le croire avec le poète ? — ce n'est pas égoïsme : c'est revendication légitime des droits de l'individu, sacrifiés indûment à ceux de l'espèce. Eh quoi ! compter pour rien notre personne, sacrifier notre désir, annihiler notre volonté, abaisser toutes nos pensées et nos espérances devant le sentiment de l'universel, pour assurer un bonheur problématique à des hommes qui, un jour, vivront sur cette planète — si elle existe encore, ce qui est à tout le moins incertain, — d'une vie aussi provisoire et aussi précaire que la nôtre, est-ce là tout l'idéal qu'on me propose ? Eh ! pourquoi sacrifierais-je ce que je suis et ce que j'ai à des fantômes sans consistance, qui, eux aussi, si je vous en crois, n'auront rien de mieux à faire que de se sacrifier à leur tour ? Quelle est cette monstrueuse immolation de vies humaines sur l'autel du plus chimérique des dieux ? Si je ne suis, en effet, qu'un soldat obscur dans une armée, ceux pour qui vous voulez que je travaille et que je me dévoue, que seront-ils donc de plus ? Et, si je proteste, au nom de mon individu, contre cette

absorption de ma personnalité dans le groupe humain, que fais-je donc que de légitime? N'est-ce pas après tout la nature même qui a mis en moi cet attachement à notre personne, et la loi suprême, n'est-ce pas l'individualité? La plus solide des réalités — quelques-uns disent la seule — n'est-ce pas *mon* être, *ma* vie, *ma* pensée? Et me demander de sacrifier tout cela à je ne sais quelles ombres mobiles, n'est-ce pas me demander de renoncer à ma nature, qui est précisément de vouloir mon bonheur propre et de réaliser mes fins à moi? Cette religion humanitaire dont vous voulez que je vive n'est qu'une « rêverie » ou qu'un fanatisme d'un nouveau genre. Elle n'a pas encore atteint son apogée, elle n'a pas revêtu toutes les formes dont elle est susceptible : et voici déjà que nous en sentons toute la fragilité, que le sophisme nous saute aux yeux, que nous comprenons combien le placement de nos efforts est infructueux et décevant.

On nous dit : Nous n'avons de prix et de raison d'être qu'autant que nous sommes membres de la grande communauté humaine, car « toute la nature trahit le mépris de l'individu ». La nature physique, peut-être; mais toute la morale n'est qu'une protestation contre ses lois. Il faut avoir le courage de dire, avec Romney, aux prophètes fiévreux de ce nouvel Évangile, à ceux qui prétendent ériger en dogme ce rêve d'un cerveau malade : « Nous avons besoin de plus de calme dans le travail; — il nous faut savoir mieux les limites de notre œuvre, — savoir mieux que chaque homme est, pour la race, comme un nouvel Adam, tenu de veiller, comme Adam, à garder — intacte et pure sa propre personne, — sous peine

de voir échouer tous ses efforts pour aider le monde. » Oui, chaque homme est *un nouvel Adam :* ce qui veut dire que, si chacun de nous est un terme, chacun de nous aussi est un commencement. Nous ne sommes pas seulement le résultat et le produit net des générations précédentes : nous sommes encore le point de départ et la cause volontaire des générations futures que nous modifions, soit en bien, soit en mal, à notre gré, comme une matière pétrissable, — et cela suffit à rendre notre personne infiniment précieuse. Rouages d'une machine, soit; mais rouages d'un genre unique, qui vont ou s'arrêtent à leur gré, accordent ou refusent leurs concours, et à qui il est permis de dire : « Cela sera » ou « cela ne sera pas. » Oui, l'humanité est grande, plus grande que vous ne le dites ou que vous ne le pensez. Mais elle n'est grande qu'autant que chacun de nous la veut ainsi et parce que « la poussière humaine, » c'est de la poussière d'esprits et de libres volontés. En un mot, la société humaine, c'est, suivant le mot d'Élisabeth Browning, « le total bruyant des unités silencieuses ». Mais, pour qu'il y ait un total, il faut des unités réelles : de là le prix de la personne. L'humanité vaudra ce que vaut chacun de nous. Elle n'a point de prix par elle-même, point de dignité ou de majesté innées. Pour se ravaler au niveau des dernières espèces animales, il lui suffit de le vouloir. Qui l'adore en masse adore donc un fétiche, une idole de bois, Moloch ou Baal : ce sont des dieux que vous faites à plaisir, et nous savons de quel limon on les pétrit : nous savons qu'ils fondront au premier soleil. Si vous voulez me faire croire à l'humanité, faites d'abord que je croie à l'homme, et, si vous voulez établir le prix de

la vie de l'espèce, montrez-moi d'abord le prix de la vie individuelle.

De là, de cette incertitude où nous sommes à l'égard de l'humanité et de sa valeur future ou absolue, vient la nécessité d'être modestes : « Moins de programmes, nous qui n'avons pas la prescience! — Moins de systèmes, nous qui sommes tenus, et ne tenons pas! — Moins de statistiques de masses à sauver, — par nations et par sexes! Fourier est vide, — Comte, absurde, Cabet, puéril. — *Il n'y a point de règles de vie sans la vie.* » Voilà bien le Romney de la seconde période, celui qui est revenu des rêves humanitaires et qui a touché du doigt le néant des systèmes. Voilà, dirai-je aussi, celui à qui vont toutes nos sympathies. « Le monde est vieux; mais ce vieux monde attend l'époque où il sera renouvelé. — C'est pourquoi il faut que des cœurs nouveaux, vivant d'une vie individuelle — s'élèvent. » Dieu seul est capable de faire du monde ce qu'en voudraient faire les socialistes en chambre, « un jardin anglais ». Car ils méconnaissent, eux, le prix de la personne, le prix de l'âme. Ils croient que le bonheur, c'est le bien-être. Ils pensent guérir la lèpre morale à force de « bains publics ». Ils s'imaginent que « le pain de l'homme fait toute sa vie ». Erreurs funestes : la vie se développe, non du dehors au dedans, mais du dedans au dehors. « On n'arrive à l'homme que par l'âme. » « La société — a dit depuis Secrétan avec un sens profond des nécessités du moment, qui sont, au fond, des nécessités permanentes, — la société repose sur la conscience et non pas sur la science : la civilisation est avant tout chose morale. » Ce qu'il faut éveiller et satisfaire en nous, ce n'est pas — ou ce n'est pas d'abord — ce

qui parle tout seul en nous, les instincts, la soif, la faim, la vie du corps, mais bien ce qui est le propre de l'homme : la personne morale et la recherche du bonheur vrai.

Mais ce bonheur, quel est-il, et où le trouver? Dans le travail seul et dans l'effort. Car ainsi seulement la personne se développe.

Oh! la vie! — combien de fois nous la rejetons, en pensant : « Assez, — assez de la vie! voici une raison d'en finir : ici, il nous faut rompre avec la vie, — sous peine d'être indignes! Nous voici frustrés, — mutilés, morts à l'espérance : adieu la vie! » — Ainsi, comme des enfants mutins, nous fermons les yeux, — et croyons tout fini. Puis la vie nous appelle — d'une voix transformée, apocalyptique, — qui vient d'en haut, d'en bas, ou d'autour de nous : — peut-être l'appelons-nous la voix de la nature ou de l'amour, — nous trompant nous-mêmes, parce que nous avons plus de honte à avouer nos compensations que nos deuils : — enfin, c'est la voix de la vie! enfin, nous faisons notre paix avec la vie!

De fait, nous renaissons à l'action, et par suite la personnalité se réveille en nous. Le malheur n'est que l'abandon de notre personne, qui s'engourdit ou se glace. Le travail, c'est la joie : « La vertu s'enflamme au toucher de la joie comme une joue d'homme posée sur une main de femme. » Mais, de même que chacun de nous a sa façon d'être heureux et que la joie est en un sens chose tout individuelle, de même aussi le travail, étant individuel également et personnel, acquiert par là un prix inestimable. « Le droit au travail est ce qu'il y a de meilleur en ce monde. » Cette vérité banale, vous la méconnaissez donc en présentant le travail comme un mal qu'il faut combattre. Ne dites pas aux hommes : « Le beau jour que celui où tous se reposeront! » Car,

au fond, c'est le but que vous leur proposez : un monde où chacun aura le maximum de jouissances pour un minimum d'efforts. Le pauvre idéal! Et l'étrange illusion que de vouloir dispenser également le droit à l'action, comme si l'action n'était pas ce qu'il y a de plus personnel en nous et par suite de moins susceptible d'être jaugé, réglé, mesuré! Comme si c'était, encore une fois, un mal, un ennemi! « Qui craint Dieu craint de rester assis à l'aise » : et, comme l'inaction est le fait de ceux qu'on appelle, par ironie sans doute, les heureux du monde, ainsi se trouve justifié ce mot tout évangélique : « Malheur à qui sort du repas rassasié! » Il n'y a d'autre morale — le siècle aura beau dire — que la privation volontaire et que le sacrifice.

Peut-être objectera-t-on à Romney Leigh qu'en attendant le plus, il n'est peut-être pas mauvais d'avoir le moins et qu'à défaut du pain de l'âme, on peut essayer de donner aux hommes le pain du corps. Non certes, le bien-être n'est pas le bonheur, mais c'en est peut-être le commencement. Nous qui cherchons une règle de nos actes, il nous semble qu'ici du moins nous pouvons tous agir sans nous tromper : bâtir des asiles, fournir du pain aux affamés, soigner les malades, fortifier les mourants, certes, ce n'est pas réaliser le bonheur en ce monde. — Qui donc le réalisera jamais? Et n'est-ce pas une folie coupable que ce rêve qui hante un peu tous les cerveaux, ce rêve puéril du « Paradis sur terre », suivant le mot d'un autre poète? — Mais c'est du moins à un mal certain substituer un moindre mal, peut-être même un peu de bien.

D'accord, nous répond le poète par la bouche de

Romney. Mais n'oublions pas que la vie n'a de prix que dans la mesure où elle développe la personne. Or la personne, qu'est-ce, si ce n'est l'esprit? Le grand ennemi de ce temps, c'est l'écrasement de l'esprit par les sens : « Nous sommes grossièrement portés, — à nous en tenir à la réalité palpable, comme les chiens tiennent un os... Nous mangeons de la boue, — comme ces peuples lointains, au lieu du blé d'Adam — et du vin de Noé : de la boue par poignées, de la boue par tas : nous nous emplissons de boue jusqu'à la gorge — et nous prenons la couleur noire de l'argile — dont nous vivons. » Ce qu'il faut surtout, c'est laver les yeux des hommes, que cette boue a souillés. Combien en est-il encore, de ces yeux, qui s'ouvrent à la splendeur du ciel? Pourtant nous vivons dans la lumière, mais nous ne la voyons pas. « La terre est pleine du ciel. » Mais nous allons parmi ces merveilles sans les apercevoir. De cette troupe d'histrions en voyage qui est la race humaine, et qui passe sur cette route, poussant son chariot et fredonnant ses chansons, à peine si de loin en loin il s'en trouve un pour s'asseoir au bord du chemin, ôter ses sandales, rêver et admirer un instant : les autres cueillent des mûres sur les buissons et s'amusent sottement à s'en barbouiller le visage.

Ce qu'Élisabeth Browning nous propose en échange de ce grossier matérialisme, c'est une religion bien antique et une foi vieille comme le monde, mais à quel point renouvelée, imprégnée d'un souffle vivifiant, animée et comme transfigurée par l'expérience morale et par l'autorité d'une vie d'efforts, c'est ce que je ne saurais dire. Il faut lire, et dans l'original, ces pages admirables, toutes platoniciennes par le

souffle poétique, toutes modernes par l'expression un peu inquiète et un peu tourmentée, toutes chrétiennes et même mystiques par leur envolée audacieuse dans le monde invisible.

Si tu veux sentir, nous dit l'auteur d'*Aurora Leigh*, la grandeur de l'idéal qu'on te propose, commence par te dépêtrer de la boue et de la fange. Alors seulement tu seras digne de voir et d'entendre. C'est une expérience à faire. Le prix n'en vaut-il pas la peine? Il ne faut pas démontrer le bien aux hommes, mais le faire sentir à leur cœur. Le plus grand raisonneur du monde, s'il n'a éprouvé cela quelquefois, est un sourd qui parle d'harmonie :

> Si un homme pouvait sentir, — non pas une fois dans l'extase de l'artiste, — mais chaque jour, jour de fête, de jeûne ou de travail, le sens spirituel qui brûle à travers — les hiéroglyphes du monde visible, — il peindrait désormais le globe avec des ailes, — il révérerait les poissons et les oiseaux, le taureau et la terre, — et son corps même, son corps d'homme.

Alors il serait semblable à Aurora, quand, sur la terrasse au-dessus de Florence, elle a retrouvé Romney : une joie infinie l'embraserait, le soulèverait de terre. Il dirait comme ils disent, sous le ciel étoilé : — « Toutes les fois que cette étoile scintille, il naît des âmes — qui, elles aussi, travailleront. Que la nôtre soit calme. — Nous devrions avoir honte d'être assis sous les étoiles, — impatients de n'être rien. » — Il faut savoir communier avec l'invisible, deviner, sous les formes fragiles, le type éternel, et, sous les réalités, leur symbole. La Nature et l'Esprit, séparer ces deux choses, c'est « vouloir la mort », car toute la création n'est qu'un hommage mystique à l'Idée.

Seule, l'Idée existe et vit d'une vraie vie. Aveugles aux seules réalités, nous nous en tenons aux faits, qui ne font que les traduire. Nous nous obstinons à ne voir que l'envers des choses, à peu près comme des spectateurs qui voudraient juger la pièce du fond des coulisses. Certes, nous sommes petits.

> Nous sommes les flocons de la neige éternelle
> Dans l'éternelle obscurité.

Soit. Mais parfois cette nuit s'éclaire tout à coup, et, d'un coup d'œil, il nous est donné d'entrevoir l'ensemble des choses. Alors il nous apparaît clairement que nous prenions la nuit pour le jour et la pâle lueur des étoiles pour la clarté du soleil.

Un symbolisme très poétique et très noble, un idéalisme ardent et d'une audace qui d'abord déconcerte, puis séduit infiniment par ses envolées mêmes, un christianisme très moderne, enfin, sans rien d'officiel, et sans autre Dieu, comme dit Taine, que « celui d'une âme ardente et féconde en qui la poésie devient une piété »; — voilà, je pense, le fond de la religion d'Élisabeth Browning.

IV

Je demande pardon au lecteur du détour que nous venons de faire, en apparence seulement. Il fallait montrer quelle est, suivant le poète, l'inanité des premiers espoirs de Romney Leigh, — et comment ils se sont modifiés au contact de l'expérience, — avant de revenir aux premiers rêves d'Aurora. Peut-être verra-t-on plus clairement maintenant pourquoi et

comment, à travers les épreuves de la vie, ceux-ci se sont fortifiés en somme et élargis.

Dans une religion comme celle d'Élisabeth Browning, rien n'est plus nécessaire que l'art. Qu'est-ce, en effet, que l'artiste, sinon précisément la traduction des symboles? *Ars est homo additus naturæ*, écrit Bacon. Ici Aurora, le poète, a beau jeu sur Romney, l'homme d'action. Pourquoi Romney a-t-il faibli? C'est sans doute pour avoir négligé cette force incomparable de la poésie : entendez par là non pas seulement l'art de faire des vers ou d'aligner des rimes, mais encore toute cette puissance qu'a notre âme de s'élever au-dessus des faits et d'exprimer l'invisible : « Garder ouverte la route entre ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas », c'est, en un mot, le rôle du poète. Rappeler aux hommes qu'il faut marcher les yeux levés, non attachés au sol; que nous ne connaissons de l'univers que la moindre partie; que, derrière ce rideau de nuées, se cache la lumière; que, de notre propre personne enfin, nous ne savons que peu de chose, étant capables d'un développement presque infini et non soupçonné, c'est la tâche qu'Aurora s'est assignée. Et, par un paradoxe de la destinée, tandis que Romney, l'homme du siècle, des faits et de la science, échouait piteusement, elle, la rêveuse, l'utopiste, l'inspirée, réussissait contre toute espérance et éveillait plus d'un écho dans plus d'un cœur.

Ne serait-ce pas que son ingénuité de jeune fille avait raison contre la philosophie de son cousin, quand, à vingt ans, elle lui disait : « Il faut une âme pour entraîner les foules, ne fût-ce qu'à nettoyer leur bouge; il faut de l'idéal pour enlever gros comme un

cheveu de la poussière du réel? » Cela semble une folie, d'abord. Mais les hommes — ceux du moins qui ne pensent pas, autant dire presque tous — sont ce que les font quelques volontés et quelques esprits : c'est une race effroyablement moutonnière. Or cette facilité même des masses à se laisser mener, si elle inquiète le penseur, le rassure aussi : car, si elle permet trop souvent le triomphe du mal, elle assure également, pour peu que nous le voulions, le triomphe du bien. Seulement, il y faut la foi robuste des poètes : il faut être comme obsédé, comme harcelé par l'idée du bien et de la beauté : « Pour moi, dit Aurora, toujours — j'ai senti cette idée me donner la chasse dans les solitudes de la vie; — ainsi Jupiter poursuivait Io; et, jusqu'à ce que cette main divine — se pose, souveraine, sur moi, et jusqu'à ce que sur ma tête — elle fasse descendre sa grande paix immuable, — le taon infatigable me harcèlera de ses piqûres. — Cela doit être. L'Art est le témoin de ce qui est — derrière ce spectacle du monde. »

Et par cela seul il est bienfaisant. Il ne faudrait pas croire qu'elle le réduise à n'être que le serviteur très humble de la morale : *Poesis ancilla theologiæ*. On lui ferait injure en le supposant et en oubliant qu'avant d'être Anglaise elle est Italienne, et compatriote de l'Arioste, avant de l'être de Milton. Non, l'art n'est à la remorque d'aucune religion. Par cela seul qu'il est l'art, c'est-à-dire une interprétation du monde des phénomènes par l'esprit, il est grand, il est utile.

Expliquer la vie des choses, la faire aimer, — et non pas seulement celle des choses proches et familières, mais celle des choses que nous ne pouvons

qu'entrevoir. Car elle dirait aux poètes, comme le poète Sully Prudhomme :

> Vous n'avez pas sondé tout l'océan de l'âme,
> O vous qui prétendez en dénombrer les flots!

« Voyez la terre, la verte terre, *aussi certainement humaine que notre corps...* » Il n'y a qu'un dogme de l'art, et c'est la vie universelle ; et la poésie n'a qu'un but, qui est de débrouiller l'écheveau des liens ténus qui unissent l'homme aux choses. Croyez-vous donc, ô Romney, que des doigts de femme ne s'y entendent pas? Et une femme, pour être femme, en a-t-elle moins cette vertu suprême de l'artiste, la sympathie?

Au fond, une seule chose est essentielle : c'est que le poète ait en lui le principe de vie. Comment rendrait-il la vie des choses, s'il ne vit lui-même, et, puisque tout, en définitive, est Esprit, s'il n'a la vie de l'esprit? Telle est, dans sa simplicité, et — il faut bien le dire, puisque nous avons changé et compliqué tout cela — dans sa candeur, l'idée d'Élisabeth Browning sur la poésie. — « L'Art, c'est la vie, et vivre, c'est souffrir et peiner » ; mais non pas peiner par l'imagination seule, non pas rêver seulement qu'on peine ou qu'on souffre. Pourquoi donc la poésie aurait-elle l'inconsistance des rêves? Il faut qu'elle soit si virile et si vraie que Romney lui-même ne puisse plus se demander pourquoi elle existe.

Mais, de toutes les formes de la vie, quelle est donc la plus harmonieuse, la plus complexe, la plus vraiment divine? De tous nos sentiments, quel est le plus vulgaire à la fois et le plus noble, celui qui, plongeant ses racines dans les sens, s'épanouit dans l'esprit pur, celui qui surexcite entre tous toutes les

facultés de notre être? « L'âme, dit Amiel, doit se créer sans relâche. » Or, elle se crée surtout par l'amour. « L'art est grand, se dit Aurora à la fin de son récit, mais l'amour le surpasse. » Il ne faut pas seulement que l'art soit action, il faut qu'il soit amour. C'est une illusion de toutes jeunes âmes — l'illusion d'Aurora à vingt ans, — c'est un sacrifice héroïque et absurde, que de se résigner, par orgueil, à n'être pas aimées. Comment, en effet, « une artiste parfaite » se développerait-elle dans « une femme imparfaite »? Oui, Romney avait raison de dire à une jeune fille comme elle, qu'elle ne pouvait rien savoir et rien dire des réalités de la vie. Mais l'amour est un grand maître, et par lui, la raison des femmes devient virile. A mesure qu'elle avançait en années, elle l'a compris, en voyant les rêves de la première jeunesse se décolorer peu à peu, les fleurs de l'adolescence se faner et se flétrir. C'était comme un suaire qui, lentement, la couvrait toute : Oh! dit-elle,

Rester assise seule — et penser pour toute consolation — que ce soir même — des amants fiancés, l'un vers l'autre, — sans cesser d'écouter, à demi distraits, le bruit charmant de leur haleine, — lisent peut-être quelqu'une de nos pages, — et s'arrêtent frémissants (comme si leurs joues s'étaient touchées), — quand telle ou telle strophe, en harmonie avec leur âme, — semble, comme un flot, porter leur propre pensée : « Voilà ce que je sens — pour toi! » « Et moi, pour toi : ce poète sait ce qu'est l'amour éternel! »

Hélas! elle l'ignorait, celle qui a écrit ces lignes : elle a cru qu'elle l'ignorerait toujours. C'est pourquoi, maintenant que Romney lui est revenu, elle sent « comme une pluie chaude de passion » qui lui mouille les yeux. C'est l'orage qui éclate et rafraîchit l'atmosphère. « O Art, mon Art, tu es grand, mais l'Amour

est plus grand! — L'Art est un symbole du ciel, mais l'Amour est Dieu... Je ne voulais pas être une femme comme les autres, — une femme simple qui croit à l'amour... O Romney, je suis bien changée depuis! »

Cette fin du poème est une chose unique. Jamais sans doute, en aucune langue, l'amour n'a été exprimé en accents plus passionnés et pourtant plus purs, plus brûlants et pourtant plus chastes. Jamais hymne n'a été plus caressant à la fois et plus austère, plus frémissant et plus voilé, plus enflammé et plus pieux. Il faut renoncer à traduire l'intraduisible. Celle-là seule, il est permis de le dire (puisqu'elle l'a dit elle-même), pouvait écrire ces pages, qui, au milieu de la vie, à l'heure où les ombres s'allongent, a été, comme Élisabeth Browning, sauvée par l'amour.

Mais, si la passion satisfaite — et nécessairement exceptionnelle — n'est pas une loi de notre nature, ce sont des lois du monde moral, et les premières des vertus, que la foi et que l'espérance. Or le poème se termine sur un cri d'espérance et sur un acte de foi. C'est trop peu dire : il finit sur un élan mystique. Romney lève au ciel ses yeux aveugles : « Je compris, dit Aurora, que son âme voyait », qu'elle voyait la cité du mystère : « Le premier fondement était de jaspe, le second de saphir, le troisième de chalcédoine, et le dernier d'améthyste. »

Ce qu'ils voient tous deux, c'est la Jérusalem de l'avenir, celle qui sortira, triomphante, des efforts de l'homme. Mais si cette croyance leur est revenue, et cette fois définitive, c'est au prix de mille épreuves. Là, sans doute, est la moralité suprême de l'œuvre d'Élisabeth Browning, celle qui nous intéresse surtout, nous qui n'avons pas su trouver encore cette

foi si ferme, celle que — réduits ici à ne pas raconter tout le poème — nous n'avons pu qu'imparfaitement dégager. Elle s'impose pourtant. La vérité, non plus que le bien, ne se cueille comme un fruit mûr. Il faut la mériter, comme il faut mériter l'amour et l'art par un effort tout individuel et tout personnel, sans compter sur autrui. C'est une erreur, et même une faute, de dire que nous ne le pouvons pas. Chacun de nous peut gagner au moins l'une des récompenses offertes. Car nous avons en nous des forces énormes, plus grandes mille fois que nous ne le soupçonnons; mais, au lieu de les concentrer, nous les gaspillons follement et les jetons au vent. C'est pourquoi nous ne croyons pas à un avenir de bonheur et de justice, bien que cet avenir — et cette pensée est effroyable — dépende de nous. Il faudrait, pour y croire, avoir commencé à le réaliser en nos cœurs.

Assurément, ce n'est pas là une grande découverte. Mais, si l'idéalisme du poète d'*Aurora Leigh* n'est pas nouveau en ses traits essentiels — et, à vrai dire, il serait étrange qu'il le fût, — il me semble pourtant qu'il a le mérite de poser nettement le problème social de ce temps, et sur son vrai terrain, qui est le réveil de la conscience morale. Il y a des époques où il y a quelque nouveauté à rappeler aux hommes que la civilisation est affaire d'âme. « Ou concentre-toi, ou meurs. » Ce mot de Michelet pourrait servir d'épigraphe à cette inoubliable *Aurora Leigh*.

Concentre-toi, et ressaisis-toi. Alors peut-être tu pourras dire avec Élisabeth Browning, et avec tous ceux qui, sans trop y compter peut-être, rêvent un rajeunissement spirituel de la race humaine : « *It si the hour for souls.* Voici l'heure des âmes. »

L'HÉGÉMONIE LITTÉRAIRE DE LA FRANCE

En 1783, l'Académie royale de Berlin proposa pour sujet d'un prix qui devait être décerné l'année suivante par la classe des Belles-Lettres, ce sujet : « Qu'est-ce qui a rendu la langue française universelle ? Par où mérite-t-elle cette prérogative ? Est-il à présumer qu'elle la conserve ? »

Un des membres de l'Académie, Thiébault, nous rapporte dans ses *Souvenirs* qu'il s'opposa au choix d'un pareil sujet, craignant, dit-il, que ce ne fût le prétexte de quelques déclamations, également désagréables pour la littérature et pour la nation françaises. La plupart des académiciens, même suisses ou allemands, opinèrent contre Thiébault. Vingt et un mémoires furent envoyés. Deux furent particulièrement remarqués : l'un en français, de vingt pages in-4°, l'autre en allemand, de cent et une pages in-f°, — l'un plus élégant, plus spirituel, plus léger, l'autre plus substantiel, plus érudit, plus solide. Tous deux acceptaient comme un fait incontesté l'universalité, non

seulement de la langue, mais encore de la littérature française. L'un d'eux portait pour épigraphe : *Tu regere eloquio populos, o Galle, memento*, et on y pouvait lire : « Le temps semble être venu de dire *le monde français*, comme autrefois *le monde romain*, et la philosophie, lasse de voir les hommes toujours divisés par les intérêts divers de la politique, se réjouit maintenant de les voir, d'un bout de la terre à l'autre, se former en république sous la domination d'une même langue... »

Qu'ils sont loin, les temps où, devant l'Académie de Berlin, constituée en aréopage européen, Rivarol partageait un prix d'éloquence avec M. J. Ch. Schwab, alors professeur de philosophie à l'Académie Caroline de Stuttgart, depuis conseiller de cour et secrétaire intime de S. A. S. le duc de Wurtemberg! Qu'ils sont loin surtout, les jours où ces deux adversaires, l'un plus alerte et plus osé, l'autre plus grave et plus prudent, l'un Français, l'autre Allemand, s'accordaient à prédire à la langue et à la pensée de notre pays la souveraineté du monde! *Tu regere eloquio*... Le rêve était beau, mais hélas! c'était un rêve. Nous n'en sommes plus à l'âge où s'exercent de telles dominations, si universelles et si profondes, au profit d'une seule race, d'un seul peuple, d'une seule langue. Nous voici à l'heure des luttes, dans le domaine de l'art comme dans celui des faits, pour la durée et pour le bon renom de la patrie.

Même réduite cependant, la part de la France est immense encore et privilégiée, et il ne tient qu'à elle de retrouver à toute heure, dans le rêve glorieux du dernier siècle, les éléments durables de son influence.

I

Une idée domine l'évolution de la littérature européenne au XVIIIe siècle : c'est l'idée d'humanité. « Ne cherchez pas — disait Schiller aux Allemands de son temps — à former une nation, contentez-vous d'être des hommes. » Cette parole d'un grand Allemand, ne nous y trompons pas, est un écho de la pensée française. C'est nous qui avons appris aux nations d'Europe à se déprendre d'un idéal étroitement national et à marcher résolument vers un idéal humain. Ce sont nos philosophes qui ont fait appel à la fraternité des peuples et qui, volontairement ignorants des frontières dans l'ordre de la pensée, ont préparé l'unification du monde dans l'ordre du cœur. Tout au moins, avons-nous assumé hardiment et allégrement la tâche d'exprimer en une langue presque universelle des vérités presque universellement reconnues. Et c'est par là d'abord que ce génie français, « le premier sans doute pour les douceurs de la société, pour cette politesse si aisée, si naturelle, qu'on appelle improprement *urbanité* » — ainsi le définit l'auteur du *Dictionnaire philosophique*, qui sans doute s'y connaissait, — c'est par là que ce génie a d'abord charmé les peuples.

Il y avait bien, même dans l'Europe du XVIIIe siècle, quelques territoires insoumis. Au nord, l'Angleterre — *semotos orbe Britannos* — maintient énergiquement son originalité native. Elle nous avait, jadis, payé sa dette, elle aussi. Entre 1660 et 1720, elle nous avait envoyé ses poètes, les Denham, les Cowley, les

Rochester, les Buckingham et même les Addison. Elle avait adopté nos mœurs et nos modes : « Parler en bon anglais, disait le poète Wycherley sous Charles II, est maintenant une marque de mauvaise éducation... » C'était, en revanche, une marque de bonne éducation que d'avoir lu Corneille, Boileau, Molière ou l'inimitable Mlle de Scudéry, et Pope ou Addison étaient pleins de La Bruyère et de Racine. Cependant, ne nous y trompons pas. Le génie anglais n'a pas été touché en son fond. L'imitation est habituelle, mais elle reste gauche, pénible, artificielle. Il faut avoir parcouru, comme le faisait déjà, en 1719, l'abbé Dubos dans ses *Réflexions sur la poésie et la peinture*, les traductions anglaises de Racine pour sentir la largeur et la profondeur de l'abîme qui sépare les deux pays, et, au surplus, l'âge de Pope ou d'Addison est aussi l'âge de Swift et de Daniel de Foe, lesquels ne nous doivent à peu près rien. « Quand les peuples du Nord, dit assez plaisamment Rivarol, ont aimé la nation française, les Anglais se sont tus, et ce concert de toutes les voix a été troublé par leur silence. » Silence du mépris ? non, mais plutôt silence de l'orgueil et, souvent, de l'inintelligence. L'Angleterre du XVIIIe siècle échappe à l'influence de l'art classique. Elle ne se réveille qu'à la voix de Rousseau, à celle aussi de Montesquieu et de nos philosophes. C'est Burke qui, pendant la Révolution, le reconnaîtra en nous déclarant la guerre : « Toujours la France, dira-t-il, a exercé sur l'Angleterre une influence morale plus ou moins forte » et « l'Europe n'est que trop intéressée à tout ce qui se passe en France [1] ».

1. *Reflections on the Revolution of France,* 1793, p. 118-119.

Mais elle y est intéressée pour sa sûreté et pour la sauvegarde de son indépendance, et c'est l'Angleterre qui veille sur la liberté de l'Europe.

Elle n'y a pas, il est vrai, beaucoup d'alliés, avant 93. Cependant, notons-le, l'émancipation intellectuelle de l'Allemagne s'est faite par l'Angleterre contre la France. Montesquieu dénonce en Espagne et en Portugal « des peuples qui, méprisant tous les autres, font aux seuls Français l'honneur de les haïr ». Lalande, dans son *Voyage d'un Français en Italie*, porte un témoignage analogue des Vénitiens [1].

Ce sont là des exceptions. L'Europe, à tout prendre, est sous le charme. L'Espagne des Bourbons s'efforce de franciser sa littérature : fait plus notable, en 1782, des souscriptions s'ouvrent pour une traduction espagnole de l'*Encyclopédie*. L'Italie, gouvernée par des princes français, subit docilement et joyeusement notre influence. Ce n'est pas seulement Condillac, qui devient précepteur du prince de Parme, c'est toute la philosophie française qui forme l'esprit italien. « Je dois tout — écrit l'un des grands Italiens de ce temps, Beccaria — aux livres français... D'Alembert, Diderot, Helvétius, Buffon — et il y ajoute Hume, qui est un Français d'Angleterre, — noms illustres, et qu'on ne peut jamais entendre prononcer sans être ému, vos ouvrages immortels sont ma lecture continuelle, l'objet de mes occupations pendant mes jours et de mes méditations pendant mes nuits! » Combien d'autres auraient pu légitimement faire le même aveu et, pour n'en citer qu'un, le grand *miso-*

1. Sur les sentiments de l'Italie à l'endroit de la France, voir E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie* (1898).

gallo, cet Alfieri qui a puisé dans Rousseau, dans Montesquieu ou dans Voltaire les armes mêmes avec lesquelles il combattra notre influence!

A l'autre extrémité de l'Europe, la Russie se francise sous Catherine II [1], la Suède sous Gustave III, le Danemark sous Christian VII et sous Frédéric VI. Les rebelles de Corse demandent un code à Rousseau, la Pologne lui demande une constitution. En 1783, le congrès américain s'adressera, dans le même but, à Mably. Éclatants hommages rendus au génie civilisateur et législateur de la France! Et faut-il rappeler l'influence de nos classiques sur un Gottsched, de notre Voltaire sur Wieland, de notre Bayle sur Lessing, de notre Rousseau sur toute l'Allemagne de ce temps? Tout cela est bien connu, mais tout cela est doux à rappeler, ne fût-ce que pour laver notre France du reproche que les étrangers lui font si amèrement, de se complaire trop en elle-même et de se placer au centre du monde. Non, certes, ne n'est pas nous qui avons imposé à l'Europe notre art et notre pensée, mais c'est bien l'Europe qui, librement et joyeusement, est venue à nous, séduite par l'étrange prestige de nos doctrines et par la chaleur communicative de notre parole, par la générosité toute nouvelle de notre idéal et par le charme indicible de cette nation vraiment « humaine », que d'autres pouvaient bien haïr, mais qui n'en haïssait aucune.

Vraiment, c'est un spectacle unique que celui de ce Paris du XVIIIe siècle, d'où rayonnent, sur tous les

1. Voir les travaux de M. Ch. de Larivière sur les relations de Catherine II avec la France.

points du globe, les correspondances et les informations: d'où Métra ou Grimm, toujours aux aguets, transmettent aux têtes couronnées le moindre écho de ce « café de l'Europe »; où l'on voit affluer les hôtes de tout pays, Galiani, Cerutti ou Goldoni, Bolingbroke, Walpole ou Gibbon, le comte de Stedingk, le roi Gustave III ou le prince de Nassau. « Je suis à Paris! s'écriait le Russe Karamzine, quand il y arriva le 2 avril 1790. Cette pensée produit dans mon âme je ne sais quelle agitation particulière, rapide, inexplicable, charmante... » Et il se répète à lui-même, n'y pouvant croire encore : « Je suis à Paris! » Et cet autre, ce Galiani qui y a vécu quelques années et qu'on a renvoyé dans sa ville de Naples : « Oui, Paris est ma patrie; on a beau m'en exiler, j'y retomberai. Il ne s'agit pas de mon plaisir seul, il s'agit de ma vie. Je sens et j'éprouve tous les jours davantage qu'il m'est impossible de vivre hors de Paris... La seule faute que j'aie commise, c'est celle que je n'ai pas faite, de naitre Napolitain. »

On raconte que le jour où le marquis de Caraccioli, ambassadeur de Naples à Paris, fut nommé vice-roi de Sicile, le roi lui dit : « Monsieur l'ambassadeur, je vous fais mon compliment, vous allez occuper une des plus belles places de l'Europe. — Ah! Sire, répondit Caraccioli la plus belle place de l'Europe est la place Vendôme! »

II

Il ne suffit pas de constater, pour la millième fois, cette universelle admiration, il faut l'expliquer.

Rivarol lui-même a bien senti qu'un tel phénomène a des causes lointaines, et nous qui, en parlant du XVIIIe siècle, songeons au XXe, nous nous devons de démêler ce qu'il y avait, dans l'hommage rendu, de superficiel et de profond, de passager et de durable, de transitoire et d'impérissable. Il est trop facile, à qui reçoit des témoignages d'admiration, de s'en prendre à son seul mérite. Et au fait, peut-être aimait-on de nous nos défauts aussi bien que nos qualités? Nous avons appris à nous défier de nous. Nous savons trop aujourd'hui que, dans plus d'un pays, l'influence française, c'est l'influence du vaudeville français, ou celle de tel roman dont nous rougissons en France; au XVIIIe siècle, on lisait, en même temps que Montesquieu ou Rousseau, Grécourt, la *Pucelle* et Crébillon fils.

A vrai dire, il y a, pour expliquer notre hégémonie au XVIIIe siècle, deux ordres de raisons qu'il faut distinguer avec soin : parmi les causes de cette hégémonie, les unes sont passagères, accidentelles, purement contingentes; les autres sont permanentes et tiennent aux caractères mêmes de la race. Est-il besoin de dire que, si nous ne pouvons, à notre gré, faire renaître les premières, nous sommes, dans une certaine mesure, maîtres des secondes? Interroger notre passé, c'est donc, en l'espèce, sonder notre avenir.

Rivarol, se demandant avec admiration comment la France en était arrivée à tenir ce haut rang parmi les nations, admettait d'abord, et très justement, que la France avait comme canalisé tout le mouvement de la pensée européenne depuis la Renaissance : « *Il y eut*, dit-il, *un admirable concours de circonstances*. Les grandes découvertes, qui s'étaient faites depuis

cent cinquante ans dans le monde, avaient donné à l'esprit humain une impulsion que rien ne pouvait plus arrêter, et cette impulsion tendait vers la France. *Paris fixa les idées flottantes de l'Europe...* » Rien de plus juste : depuis un siècle et demi ou deux siècles, le monde était en travail de la science moderne et de l'art classique. La science moderne n'est pas notre œuvre exclusive : l'Italie de Galilée ou l'Angleterre de Newton occupent ici une très grande place. En revanche, l'art classique est vraiment nôtre. Du prodigieux travail que la Renaissance italienne avait fait sur l'antiquité, nous avions extrait la substance et nous l'avions accommodée aux besoins de l'âge moderne. On dirait légitimement de toute notre littérature classique ce que Rivarol dit de notre théâtre, qu'il « achevait l'éducation de l'Europe », ébauchée jadis par le génie italien. Pendant tout le XVIIe et presque tout le XVIIIe siècle, l'Europe a vécu de l'art classique français, héritier vigoureux de la Renaissance, qu'il a comme accaparée et transformée à son profit.

Mais quelles circonstances ont valu à notre pays ce rôle privilégié? En premier lieu, dit Rivarol, notre situation géographique — et André Chénier a dit comme lui :

France, ô belle contrée, ô terre généreuse,
Que les dieux complaisants formaient pour être heureuse,
Tu ne sens point du Nord les glaçantes horreurs,
Le Midi de ses feux t'épargne les fureurs...

Oui, les dieux ont bien fait les choses. Le merveilleux privilège de la France est de résumer en elle — Strabon déjà l'avait noté — tous les climats d'Europe et d'avoir accès sur toutes les mers. Par sa situation

même, elle constitue un trait d'union entre le Nord et le Midi, entre l'Italie et les nations germaniques, entre la Renaissance et la Réforme : « Les opinions exagérées du nord et du midi viennent y prendre une teinte qui plaît à tous. » Plus exactement, « le Français ayant reçu des impressions de tous les peuples de l'Europe, a placé le goût dans les opinions modérées et ses livres composent la bibliothèque du genre humain ». Nous n'y contredirons pas. Nous noterons seulement que, cet avantage, tout permanent soit-il, n'a ni assuré ni sauvegardé en tout temps l'influence intellectuelle de notre pays. — Et cela ne veut pas dire assurément qu'il soit négligeable.

Les raisons historiques sont moins contestables. Encore faut-il les réduire à leur juste valeur. Est-ce, par exemple, une raison satisfaisante que celle qu'on admettait si complaisamment au siècle de Voltaire, je veux dire l'explication de l'incroyable prestige de la France dans le domaine de la pensée par les conquêtes de Louis XIV? Devons-nous croire que Turenne ou Condé ont fait autant pour notre littérature que Molière ou que La Fontaine? Outre que les victoires de Louis XIV ont eu des lendemains sans gloire, il répugne d'admettre que la puissance politique d'une nation porte nécessairement avec elle sa grandeur littéraire : l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne, ont eu successivement dans le monde une situation politiquement prépondérante : on ne voit pas qu'elles aient, pour cela, exercé une hégémonie intellectuelle. La France a été, sous Napoléon Ier, la terreur de l'Europe; elle n'a jamais exercé moins d'influence.

Disons, plus exactement, que, par un concours

exceptionnellement favorable de circonstances — si exceptionnel qu'il est à peu près unique dans l'histoire, — le maximum de la puissance politique de la France avait coïncidé, au XVIIe siècle, avec le maximum de puissance intellectuelle : j'entends par là que, par un hasard heureux, qu'il faut constater sans vouloir en rendre compte, il s'est trouvé, aux environs de 1660 ou de 1680, une pléiade de grands écrivains pour illustrer notre langue. De même, cette surprenante production d'œuvres littéraires concorde avec une exceptionnelle prospérité intérieure, qui permet à une société polie de se livrer en paix aux travaux de l'esprit. Il est vrai que cette prospérité intérieure est l'œuvre d'un grand roi et de ses ministres; mais la naissance et le génie d'un Molière, d'un Bossuet, d'un Fénelon échappent à la volonté des hommes d'État. Tout au plus pouvons-nous admettre avec Rivarol que Louis XIV fut « le véritable Apollon du Parnasse français », en ce sens qu'il sut organiser une conspiration habile, quoique parfois indiscrète, du talent et du pouvoir.

Mais, si éclairée qu'on suppose la protection donnée au génie, elle ne joue qu'un rôle négatif, en écartant les obstacles matériels qui pourraient entraver son œuvre : elle ne suscite pas le génie lui-même. On imagine plus aisément l'action d'un souverain s'exerçant dans une Allemagne en formation ou dans une Italie encore démembrée, pour y provoquer, par un acte de volonté, une unité morale provisoire de la nation, pour montrer la voie aux esprits encore hésitants ou aux volontés encore incertaines. Cependant la littérature allemande s'est faite sans Frédéric II; la littérature italienne moderne est née malgré l'inva-

sion étrangère et le démembrement de la patrie. Inversement, on ne voit pas que Napoléon, pour avoir tenu pendant quinze ans la France dans sa main, ait suscité le moindre écrivain de talent, et malgré son désir d'avoir avec lui « la grande littérature », force lui a été de se contenter de la petite. Ainsi Louis XIV, s'il a bien mérité de la France, n'est pas cependant responsable de la littérature de son temps. Suivant la remarque de Voltaire à propos des grands siècles de Léon X, d'Auguste, d'Alexandre et de Louis XIV, « les terres qui firent naître dans ces temps illustres tant de fruits du génie avaient été longtemps préparées auparavant. »

C'est un mérite des grands protecteurs des lettres que de savoir cueillir les fruits que les générations précédentes ont vus mûrir. Le mérite incontestable de Louis XIV est de s'être avisé très vite de la grandeur de son temps et d'en avoir eu la pleine conscience. Il a rempli excellemment — l'image est de La Bruyère[1] — le rôle du bon berger. « Le troupeau est-il fait pour le berger, ou le berger pour le troupeau ?... » Question oiseuse. Pendant les belles années du règne, le berger s'est à ce point identifié avec le troupeau que les contemporains ont pu admirer une « image naïve des peuples et du prince qui les gouverne », et faire remonter au seul berger une prospérité due, pour une bonne part, à de longs efforts accumulés antérieurement, et, pour une autre part, à des hasards heureux.

Louis XIV a été assez heureux pour que les pires de ses fautes aient, en un sens, profité à la France.

1. *Du Souverain ou de la République.*

Déjà Rivarol notait que l'emploi de notre langue « s'enrichit, à la révocation de l'édit de Nantes, de tout ce que perdait l'État ». Les réfugiés emportèrent dans les diverses contrées de l'Europe leurs tristesses et leurs rancunes, mais du moins « ces regrets et cette haine s'exhalèrent en français ». Aux portes de la France, la révocation créa des colonies scientifiques et littéraires — tels le refuge de Londres ou l'Académie royale de Prusse, — qui répandent dans le monde entier notre langue, nos idées, nos livres et nos mœurs [1]. Antoine Vadé, par la plume de Voltaire, en faisait l'aveu dans son *Discours aux Welches* : « Vous vous applaudissez, disait-il à ses compatriotes, de voir votre langue presque aussi universelle que le furent autrefois le grec et le latin. Vous devez surtout ce triomphe de votre langue dans les pays étrangers à cette foule d'émigrants qui furent obligés de quitter leur patrie vers l'an 1685 : les Bayle, les Le Clerc, les Basnage, les Bernard, les Rapin-Thoyras, les Beausobre, les Lenfant, et tant d'autres, allèrent illustrer la Hollande et l'Allemagne... *Ce sont les malheurs de nos compatriotes qui ont étendu votre langue chez tant de nations.* »

Le XVIIIe siècle hérite donc d'une situation créée par le XVIIe, mais il accroît l'héritage et, sur certains points, il le répudie tout en en profitant.

Du XVIIe siècle, il développe la sociabilité, caractère si essentiel de la littérature de ce temps que M. Brunetière s'est demandé si elle n'est pas le caractère fondamental de notre littérature, celui qui, décidément, la distingue de toutes les autres, — et

1. Voir Virgile Rossel, *La littérature française hors de France* (1895).

comme, pour une fois, le jugement des étrangers se trouve ici d'accord avec le nôtre, nous pouvons bien croire que nous ne nous sommes pas trompés sur nous-mêmes.

Mais enfin la France n'a pas été également « sociable » en tout temps : elle l'a été éminemment au XVIII[e] siècle. Elle n'a donc jamais été plus française. « L'arbre ne diffère pas autant de la graine et l'animal du fœtus, que l'homme social de l'homme primitif. » Qui donc contredira Rivarol ? Le seul des grands écrivains de ce temps qui, justement, ne soit pas Français, ce Rousseau pour qui un Français des classes moyennes est un être essentiellement variable et malléable, au hasard des influences sociales : « Donnez-lui tour à tour, dira cet Allobroge, une longue perruque, un habit d'ordonnance et une croix pectorale ; vous l'entendrez successivement prêcher, avec le même zèle, les lois, le despotisme et l'inquisition. » Dans le Paris de 1760, on rit de ces boutades, quelques-uns haussent les épaules, d'autres applaudissent avec fureur ; au fond, personne ne croit le prêcheur malencontreux, et bientôt on le renverra dans sa Thébaïde ou dans ses Alpes. Que nous veut ce gêneur? « La France — dira celui qu'on a appelé « l'anti-Rousseau » [1] — a la politesse et la grâce : et non seulement elle a la grâce et la politesse, mais c'est elle qui en fournit les modèles dans les mœurs, dans les manières et dans les parures. *Sa mobilité ne laisse pas à l'Europe le temps de se lasser d'elle.* » Que cela est joliment dit! Et comme cet enfant gâté de Rivarol, qui a joui en voluptueux de

1. Voir le livre de M. A. Le Breton sur *Rivarol* (1896).

la société la plus artificielle qui fut jamais, en a mieux compris l'originalité que ce rustre de Rousseau! Et comme au fond de nous-mêmes, tout au fond, nous lui savons gré, avouons-le, d'avoir tant aimé cette délicieuse France du XVIIIe siècle, la France du patriarche de Ferney, de Watteau et de Rameau le neveu!

C'est qu'en effet, ne nous y trompons pas, il y a, dans cette France, quelque chose de la France éternelle. Il y a, diffuse et éparse en tout, cette sociabilité charmante qui est un trait de la race et qui ne finira qu'avec elle. Et il y a aussi — cela se touche — le sentiment de l'art, — non pas assurément de l'Art avec une majuscule, comme ils disent aujourd'hui, non pas de l'art inquiet, sensuel et trouble des hommes du Nord, — mais de cet art qui est fait surtout de la compréhension alerte des choses, de la parfaite lucidité de l'imagination, de l'ordonnance harmonieuse et comme rythmique des idées. « J'osai, dit ce rustre de Jean-Jacques, soupçonner que Paris, ce prétendu siège du goût, est peut-être le lieu du monde où il y en a le moins. » Que voilà une belle découverte! Et ce Paris que vous blasphémez, n'est-ce pas la ville unique pour laquelle ont travaillé les Molière, les Bossuet, les Racine? Croyez-en Voltaire, dont sans doute la gloire vous offusque, ô Jean-Jacques! « Ces hommes enseignèrent à la nation à penser, à sentir et à s'exprimer. » Ils l'ont faite artificielle, mais ils l'ont faite artiste aussi, et, par là, en lui inspirant le respect de la forme, le goût de la belle et bonne langue, le besoin des livres clairs, joliment agencés et profonds, quoique ironiques, ils ont bien mérité du génie français, parce qu'ils ont

développé une des qualités foncières de ce génie. Laissons une femme, une Française du XVIII[e] siècle, parler de cet art à un Anglais, mais qui est presque Français, et qu'elle aime[1] : « Vous autres Anglais, vous ne vous soumettez à aucune règle, à aucune méthode; vous laissez croître le génie sans le contraindre à prendre telle ou telle forme; vous auriez tout l'esprit que vous avez si personne n'en avait eu avant vous. Oh! nous ne sommes pas comme cela; nous avons des livres : les uns sont l'art de penser, d'autres l'art de parler, d'écrire, de comparer, de juger, etc. *Nous sommes les enfants de l'art : quelqu'un de parfaitement naturel chez nous devrait être montré à la foire...* »

L'instrument de cette civilisation, c'est une langue merveilleusement claire, limpide, intellectuelle. C'est encore Rivarol qui a dit : « Ce qui n'est pas clair n'est pas français »; et il ajoute, en termes excellents, que notre langue, « c'est, de toutes les langues, la seule qui ait une probité attachée à son génie ». Aussi, dans le monde entier, avait-elle conquis le premier rang pour l'expression des idées générales. A l'Académie royale de Prusse, quelqu'un proposa, en 1787, de lui substituer l'allemand, et le Suisse Mérian lui répondit : « Les académies ne sont d'aucun pays particulier, mais sont de tous les pays, comme les sciences qu'elles cultivent et la vérité qu'elles professent. Elles doivent donc parler un langage intelligible à toutes les nations, et l'allemand n'est point ce langage[2]. » Quel plus éclatant témoignage rendu au pouvoir de notre langue, à celle

1. M[me] du Deffand à Horace Walpole (17 mai 1767).
2. *Mémoires de l'académie de Prusse*, année 1787, p. 398.

qu'on appelait alors « la langue humaine »? Moins harmonieuse que les langues du Midi, moins énergique que l'anglais, moins poétique que l'allemand, la prose française du XVIIIe siècle — très différente, malgré les apparences, de notre langue actuelle, qu'on a soumise à des épreuves si inattendues — est un instrument unique pour la diffusion des idées nettes. C'est pourquoi l'Europe nous l'empruntait si volontiers. En un temps où l'on écrivait généralement pour répandre des vérités, où la littérature conservait encore toute sa dignité ancienne et prétendait à exprimer la pensée plutôt encore que les sensations, la prose française était, d'un bout à l'autre de l'univers, le truchement agile et docile des nations. Le mot de George Sand à Flaubert : « Il faut écrire pour tout le monde, pour tout ce qui a besoin d'être initié », — ce mot qui a dû choquer profondément l'aristocratique auteur de *Salammbô*, — ce mot est digne du XVIIIe siècle, et il pourrait servir d'épigraphe à tous les livres de ce temps.

Sur tous ces points, le XVIIIe siècle continue le XVIIe. Mais il le contredit par ailleurs, et, notons-le, c'est de ces contradictions que justement l'univers pensant lui a su le plus de gré, et ce sont ces contradictions qui opposent à la vieille France une France nouvelle. On ne s'en aperçoit pas tout d'abord, et peut-être que l'auteur même du *Siècle de Louis XIV* se fait illusion. Mais l'Europe ne s'y trompe pas et, si elle voit dans le Français « l'homme de toutes les nations », c'est bien parce que l'art français porte la pensée française et que cette pensée devient la pensée même du siècle. Même, voici que, de plus en plus, l'Europe nous abandonne notre art classique et nous emprunte notre

philosophie. Elle dédaigne nos procédés littéraires : l'Angleterre lui fournit Shakespeare, et ses romanciers, et ses poètes

> Tristes comme leur ciel toujours ceint de nuages,
> Enflés comme la mer qui blanchit leurs rivages,

et leur charme douloureux la séduit.

Mais, de plus en plus, l'Europe lit nos philosophes, nos économistes, nos politiques. Ceux-là plaident pour l'avenir contre le passé. Ils sont les vrais fils de ce Descartes qui a superbement rejeté, à la face du monde, le joug de la tradition antique. Ils lui apportent la science, le progrès, l'émancipation de l'individu; ils lui ouvrent des horizons infinis; ils lui insufflent de généreuses ardeurs et de chimériques espérances. En attendant la grande révolte que chacun prévoit et sent venir, ils plaident pour les opprimés, ils réhabilitent les victimes de la justice, ils dénoncent les torts d'une société qui ne vit plus que d'une tradition à laquelle elle a cessé de croire. Une fièvre d'apostolat passe sur le vieux monde. Voltaire plaide pour La Barre, il a gain de cause dans l'opinion, et il ajoute fièrement : « L'Europe entière s'est soulevée contre cette sentence; *il faut empêcher que l'Europe ne l'oublie.* » De fait, l'Europe et la France, ce n'est plus qu'un. Rousseau déclare la guerre au siècle, et, au fond de l'Allemagne, le jeune Herder, âgé de moins de vingt ans, écrit une apostrophe enflammée à ce Rousseau, « mentor de notre siècle, sauveur de la vertu », qui chasse les fausses gloires, comme jadis Dagon chassait les idoles, de leurs sanctuaires.

Non, vraiment, jamais écrivains français n'eurent

un public plus attentif, plus curieux de vérité, plus épris de justice et de progrès. Jamais la France n'a plus efficacement et plus réellement mené le monde qu'entre 1750 et 1789. Une singulière vertu s'attache alors à tout ce qui tombe de la plume d'un écrivain de notre race. Une fièvre de générosité fait, au son de notre langue, frissonner le monde. D'où vient cela? de la vertu même des idées du siècle, de leur noblesse et de leur beauté intrinsèques — je le crois, pour ma part, fermement; — mais ceux-là même qui ne le croient pas, comment n'admireraient-ils pas le génie de cette France du siècle dernier, de cette France infiniment attrayante, persuasive et passionnée, dont on pourrait dire ce qu'écrivait d'elle-même la jeune Manon Phlipon à son amie Mlle Cannet : « L'humanité, le sentiment m'unissent à tout ce qui respire... Alexandre souhaitait d'autres mondes pour les conquérir; j'en souhaiterais d'autres pour les aimer? »

III

L'hégémonie littéraire de la France au XVIIIe siècle a donc eu deux sortes de causes : les unes passagères et contingentes, les autres permanentes. Nous ne pouvons faire renaître les unes; mais les autres subsisteront tant que subsistera une France consciente de sa personnalité.

En cette fin du XIXe siècle, nous avons contre nous, dans l'ordre intellectuel, toutes les circonstances qui vont contre nous dans l'ordre politique et économique : nos défaites, hélas! qui ont pesé d'un poids

si lourd sur nos destinées morales, la diminution de notre race, la diminution, qui s'ensuit, de la diffusion de notre langue, la rivalité, de jour en jour plus dangereuse, des nations germaniques et slaves. Quel besoin d'énumérer une fois de plus ces sujets de tristesse? Mieux vaut envisager les raisons d'espérer, qui sont ici plus solides qu'ailleurs, puisqu'il s'agit de littérature et d'art, et qu'en art le nombre des hommes ne compte pas, mais seulement l'excellence des œuvres. Ces œuvres, il est bien vrai qu'il n'est au pouvoir de personne d'en provoquer la création, mais il est au pouvoir d'une nation d'avoir la conscience claire de son rôle et par là de préparer le terrain où elles pourront germer.

Ce n'est pas en vain que les races se sont croisées, qu'elles ont formé ces composés étrangement vivaces qu'on nomme des *nations* : il subsiste entre les hommes, antérieurement à toute réflexion et à toute volonté, des liens presque indissolubles qui imposent aux collectivités des manières communes de sentir, d'imaginer et de penser, et, s'il est parfois malaisé de définir avec précision cet apport de l'élément ethnique ou national, il est plus difficile encore de le nier. La conscience collective d'une nation se compose donc de deux ordres d'éléments : ceux qu'elle subit et ceux qu'elle crée. La France n'a présentement le droit de dédaigner ni les uns ni les autres.

Or, s'il est une vérité éclatante, c'est que le génie de la France, aujourd'hui comme hier, tend à la sociabilité et à l'universalité. Le XIXe siècle continue en cela le XVIIIe.

Le livre de M. Fouillée sur la *Psychologie du peuple français* vient justement d'apporter de nouvelles

preuves à l'appui de cette idée. La nation française y apparaît avec une sensibilité dont les deux caractères sont la vitalité et l'expansion : vitalité, c'est-à-dire tendance à la joie, à l'enthousiasme, à l'excitation qui caractérise le tempérament sanguin-nerveux; expansion, c'est-à-dire tendance à faire partager aux autres nos sentiments et nos sensations. Elle y apparaît avec une volonté spontanée, expansive et — c'est notre point faible — facilement variable; avec une intelligence claire et simple, prompte et aisément superficielle; avec une imagination surtout intellectuelle et plus logique que pittoresque; avec un goût des idées générales qui va facilement au dogmatisme et à l'intolérance; avec une foi en la raison qui lui fait admettre spontanément que la science est adéquate au monde; avec un sens commun robuste et qui répugne aux aventures de la pensée. Tous ces caractères se reflètent dans une langue essentiellement raisonnable; dans une religion moins intérieure que sociale, moins personnelle que dominatrice; dans un rationalisme philosophique qui, au fond, ne diffère de la religion que par les doctrines, non par l'esprit; dans une politique toute logique, peu capable de se plier aux données de la réalité, passionnément éprise de l'égalité, aux dépens même de la nature; dans une littérature essentiellement didactique et sociale.

En définitive, ce dernier caractère domine tous les autres, et, comme M. Brunetière, M. Fouillée le met au premier plan : « Est-il un peuple sur lequel la vie collective ait eu et ait encore plus d'influence que sur les Français, qui ont toujours besoin de se sentir en harmonie avec les autres? La solitude nous pèse; si l'union pour nous fait la force, elle fait aussi pour

nous le bonheur. Nous ne pouvons consentir à penser seuls, à sentir seuls, à jouir seuls; nous ne pouvons séparer la satisfaction d'autrui de notre satisfaction propre. Aussi avons-nous souvent la naïveté de croire que qui nous rend heureux rendra heureux les autres, que toute l'humanité doit penser et sentir comme la France. » Cette « naïveté » — l'Italien Gioberti disait ironiquement : cet oubli de l'amour de la patrie au profit de « l'amour des antipodes » — est en même temps l'honneur et le péril de notre pays. Elle en est le péril, parce qu'elle nous expose à une confiance aveugle en nous-mêmes, à une ignorance irréfléchie de tout ce qui n'est pas nous. Mais cette « naïveté » est aussi l'honneur de ce peuple, toujours prêt — sauf de tristes, mais passagères défaillances — à accueillir et à faire siennes toutes les idées nobles, d'où qu'elles viennent, toujours prêt à les tourner à la gloire du nom français et de l'idéal de la France.

Or il me semble que c'est par là surtout que nous pouvons agir aujourd'hui, chacun dans notre sphère, sur les destinées intellectuelles de la patrie.

On ne se donne ni la sensibilité, ni l'imagination qu'on veut : ce sont des facultés qui se transforment en nous malgré nous, sous l'empire des faits et sous la pression de la réalité. L'imagination et la sensibilité de la nation française se sont profondément modifiées depuis un siècle et demi, mais elles se sont modifiées tantôt sous l'influence des événements historiques, tantôt sous celle des nations voisines. Il n'en va pas de même de notre idéal intellectuel : là, nous avons mené l'Europe bien plus que nous n'avons été menés par elle, là, il nous appartient de rester à l'avant-garde et au poste d'honneur. Le pro-

blème capital, dans la littérature comme dans la politique du xx[e] siècle, sera la conciliation de la patrie et de l'humanité. Cette conciliation est possible, elle est nécessaire. Craindrait-on de voir la patrie s'absorber et se fondre dans l'humanité? Cette crainte est chimérique : ceux qui doutent de l'avenir du principe d'humanité désespèrent de l'humanité elle-même, mais ceux qui craignent pour la patrie n'ont pas la moindre idée de la puissance des liens qui rattachent l'homme à la terre; ils oublient ce que le poète a dit si justement de la puissance bienfaisante de cette patrie :

Elle est la terre en nous malgré nous incarnée
Par l'immémorial et sévère hyménée
D'une race et d'un champ qui se sont faits tous deux.

De pareils liens, s'ils se brisent jamais, ne se briseront que dans des siècles. Encore ne conçoit-on pas un art sans attaches locales, une peinture sans horizons définis, une littérature sans berceau. Qui dit science, dit humanité, mais qui dit art, dit patrie.

Ainsi la littérature du prochain siècle — on ne s'aventure guère à le prédire — sera à la fois nationale et humaine, et le premier rang sera au peuple qui saura, dans une littérature profondément nationale, mettre le plus d'humanité. Ainsi l'idéal de l'avenir sera en substance celui même de notre âge classique, s'il est vrai, suivant le mot de M. Brunetière, que ce que l'on trouve de plus original dans nos œuvres classiques, « c'est l'impossibilité même d'y séparer ce qui est proprement et purement français de ce qu'elles contiennent d'universel [1] ».

1. *Manuel de l'histoire de la littérature française*, p. 196.

Seulement, ne nous y trompons pas, si notre idéal doit rester le même en substance, les conditions où se produiront les œuvres de la pensée sont peut-être en voie de changer avec l'éducation elle-même, et le moment semble approcher où, dans la plupart des pays civilisés, on n'envisagera plus du même point de vue ni le génie de la nation ni celui de l'humanité.

Sans doute, la France, comme toute grande nation, prendra conscience de nouvelles puissances que recèle son génie et que nous ne pouvons définir encore. Mais assurément, tandis que nos ancêtres se mettaient à l'école du passé et, dans ce passé lointain, d'une antiquité qu'ils regardaient comme la gardienne de toutes les belles formes d'art et de toutes les grandes pensées, l'Europe de demain songera surtout à l'humanité du présent et de l'avenir : avant longtemps, « l'humanité » de demain, ce sera peut-être l'Europe moderne, substituant sa pensée propre à la pensée antique.

Ne sentez-vous pas la révolution qui s'annonce dans cette confession récente et inattendue d'un des esprits que nous étions accoutumés à regarder comme imbus de la plus pure culture antique? « Non, je le sens bien, ce n'est pas aux Grecs ni aux Romains que je dois la formation de mon esprit. Ce n'est pas à Virgile ou à Cicéron; ce n'est pas à Sénèque ou à Tite-Live; et c'est encore moins à Sophocle et à Platon... Mais c'est d'abord à l'Évangile; c'est aux écrivains classiques français, c'est à Montaigne, à Pascal, à La Bruyère; c'est peut-être un peu à Rousseau, et c'est à Chateaubriand, à Lamartine, à Michelet, à Sainte-Beuve, à Taine, à Renan. Et cependant, je connais de plus en plus que je ne sais rien. J'ignore

l'anglais, que parle la moitié du monde, et je sais si peu d'allemand que c'est pitié... La beauté allemande et la beauté anglaise, que j'entrevois si riches, si profondes, me sont closes... » Pourquoi n'enseignerait-on pas à nos enfants les langues vivantes de préférence aux langues mortes? « Et quant à la substance intellectuelle et morale des littératures antiques, ce n'est pas seulement par les classiques de chez nous qu'elle pénétrerait dans l'esprit de nos enfants; c'est encore — et combien enrichie! — par les écrivains anglais, allemands, italiens, espagnols [1]... »

Oui, il se peut que la culture littéraire de la France, comme aussi de l'Europe, de demain, soit moins antique et plus moderne. Je la voudrais, pour ma part, fondée essentiellement — dans l'éducation publique — sur le latin et sur deux langues modernes, c'est-à-dire à la fois classique et européenne. J'estime qu'une réforme aussi radicale que celle que réclame M. Jules Lemaître soumettrait notre esprit national à une grave épreuve, et que, des deux langues anciennes que nous apprenons actuellement au collège, il y en a une dont l'étude est à la fois nécessaire et suffisante. Mais, quels que soient à cet égard nos désirs personnels, il est clair qu'une telle révolution dans l'éducation des peuples modernes serait grosse de conséquences et qu'il faut s'y préparer dès à présent.

Peut-être moins curieux du passé que du présent et de l'avenir, peut-être moins informés de l'antiquité grecque ou même romaine que des œuvres nationales

1. Article de M. Jules Lemaître dans le *Figaro*, reproduit dans la *Revue encyclopédique* (26 mars 1898).

ou étrangères, les écrivains français du XXe — mettons du XXIe siècle — auront pour tâche essentielle, en sauvegardant les qualités héréditaires de la race, de maintenir le contact entre la pensée de la France et celle du monde : car ils vivront dans un âge où on ne concevra plus, dans le domaine de la pensée, d'autre régime que celui du libre échange des idées entre les nations. En d'autres termes — et cela nous ramène à l'histoire, esquissée plus haut, de notre hégémonie, — l'idéal européen de demain sera voisin, en littérature comme ailleurs, de l'idéal français du XVIIIe siècle, en ce qu'il tendra à une fédération des peuples. De jour en jour, l'Europe aura une conscience plus nette, on n'ose dire encore de la solidarité morale des nations qui la composent — cela sera pour beaucoup plus tard, — mais du moins de leur solidarité intellectuelle, c'est-à-dire, non pas d'une unité, à jamais chimérique, des doctrines, mais de la nécessité, pour toute nation qui veut se faire écouter des autres, de rester en contact avec la pensée de toutes les grandes nations.

A l'heure où nous sommes, il appartient à la France, en vertu de ses traditions comme de son génie propre, de comprendre la portée d'un mouvement d'idées auquel elle a jadis attaché son nom.

TABLE DES MATIÈRES

Coulommiers. — Imp. Paul BRODARD. — 309-98.

La Littérature russe. Notices et Extraits des principaux écrivains, depuis l'origine jusqu'à nos jours, par M. Léger, professeur au Collège de France. 1 vol. in-18 jésus, broché. . . . . 4 »

M. Louis Léger a montré ce que peut la connaissance parfaite des langues slaves unie au sens critique, à la perspicacité méthodique de l'historien, au goût très sûr du lettré. Pour qui ne connait que les célèbres romanciers russes du siècle, cet ouvrage sera plein de révélations, et pour ceux mêmes qui ont poussé plus loin leur exploration dans les lettres russes, que de choses à apprendre!

Nous conseillons la lecture du livre de M. Léger à tous ceux qui s'intéressent à la Russie. Ils y puiseront pour les écrivains de ce pays une admiration raisonnée, car, bien qu'initiateur, l'auteur est toujours demeuré dans la juste mesure, soit dans sa très remarquable introduction, soit dans ses précieuses notices, où d'un mot il caractérise un homme ou une œuvre.

(*Le Siècle.*)

Chrestomathie russe, morceaux choisis et annotés par M. Louis Léger. 1 vol. in-18 jés., br. 4 »

Cet ouvrage fait pendant à la *Littérature russe*. Il a surtout pour objet d'être utile aux professeurs et aux étudiants autodidactes, souvent fort embarrassés pour se procurer des textes russes ou pour en découvrir la traduction.

Le volume commence par un certain nombre de textes élémentaires accentués qui seront d'une grande utilité aux débutants. Les autres textes, notamment ceux qui sont traduits ou imités en vers, demandent des lecteurs déjà expérimentés.

Dans la *Littérature*, l'auteur est remonté jusqu'aux origines et a traduit un certain nombre de textes slavons ou archaïques. Dans cette *Chrestomathie*, il n'a pas dépassé le dix-huitième siècle. L'étude du russe contemporain est assez difficile; la lecture des textes anciens est réservée à une élite restreinte qui, jusqu'à nouvel ordre, devra recourir aux documents ou aux recueils publiés à l'étranger.

Montaigne et ses amis, par M. Paul Bonnefon, bibliothécaire à l'Arsenal. Les 2 vol. in-18 jésus, brochés . . . . 7 »

« Montaigne se présente volontiers à nous, a dit Sainte-Beuve, donnant la main à son ami Étienne de La Boétie, suivi de sa fille d'alliance Mlle de Gournay, et accompagné de son second et disciple Charron. »

Ces mots du grand critique pourraient servir d'épigraphe aux deux volumes que M. Paul Bonnefon a consacrés à *Montaigne et ses amis*, et dans lesquels figurent, à côté du portrait en pied de Montaigne, les médaillons de La Boétie, de Charron et de Mlle de Gournay. Expliquer le plus personnel des livres en essayant de déterminer le caractère vrai de son auteur, tel est le but que s'est proposé M. Paul Bonnefon. Aucune étude complète n'avait été écrite avant celle-ci, qui, mêlant la biographie de l'écrivain à l'examen de son œuvre, commente l'une par l'autre et en fait ressortir l'unité.

Lamartine, poète lyrique, par M. Ernest Zyromski, maître de conférences à l'Université de Bordeaux, 1 vol. in-18 jésus, broché. . . . 3 50

Dans cet ouvrage, M. Zyromski s'est proposé d'expliquer les caractères du lyrisme de Lamartine. Dans la première partie, il passe en revue les éléments d'inspiration que le poète a trouvés dans la Bible, Chateaubriand et J.-J. Rousseau, Ossian, Pétrarque et l'Italie. Dans la seconde, il montre comment ces éléments se combinent et se fondent pour donner au chant lyrique son intensité et son ampleur. On trouvera dans cette seconde partie le commentaire d'une méthode nouvelle pour saisir la vie intérieure du génie et expliquer sa projection sur l'univers.

Ce livre, écrit avec une « sympathie fervente », est l'œuvre d'un esthéticien subtil et passionné ; tous ceux — et ils sont nombreux — à qui est chère la gloire du plus grand des lyriques français, le liront avec profit et plaisir.

La Vie et les Livres, par M. Gaston Deschamps.

Ce que M. Gaston Deschamps cherche de préférence dans les livres dont il parle, ce sont des renseignements sur la vie contemporaine et, disciple en ce point de Taine, la psychologie l'intéresse plus que l'esthétique et l'histoire autant que la littérature.

(*Revue des Deux-Mondes.*)

L'auteur a dégagé les traits principaux de nos goûts, de nos fantaisies, de nos modes. Rien de plus captivant qu'une pareille lecture, grâce à laquelle nous ne risquons pas de nous égarer dans le labyrinthe de la littérature contemporaine.

(*Journal des Débats.*)

1re série. La Guerre de 1870 et la Littérature. — Le Roman historique. — Littérature et politique. — Le Napoléonisme littéraire. — Le Néohellénisme.

2e série. Renan. — Taine. — Leconte de Lisle. — Anatole France. — Le Catholicisme littéraire : Huysmans, Rodenbach, Loti. — La Jeunesse blanche.

3e série. José-Maria de Heredia. — Verlaine. — L'historien de l'impressionnisme. — Les gens du monde et le roman contemporain. — M. Paul Bourget. — M. Gaston Paris. — M. Gabriel Hanotaux. — M. Henri de Régnier. — J.-H. Rosny. — La littérature et la démocratie.

4e série. Les enquêtes de M. Max Leclerc. — Trois mousquetaires. — Shakespeare et M. Léon Daudet. — Stations au pays de Richelieu. — Chemin fleuri. — M. Charles de Rouvre. — M. François Coppée. — Les féministes. — Les philosophes. — M. Alfred Rambaud. — M. Albert Vandal. — Le voyageur Jules Legras. — Art grec et littérature grecque. — Auguste Angellier et Robert Burns. — Peinture et littérature. — La sécession des poètes.

Chaque série, un volume in-18 jésus, broché. 3 50

N° 102.

Spectacles contemporains, par M. le vicomte E.-Melchior de Vogüé, de l'Académie française. 1 vol. in-18 jésus, broché. 3 50

En retraçant les « spectacles » qui ont le plus vivement frappé l'imagination des contemporains au cours des dernières années, l'auteur s'est proposé d'écrire quelques chapitres de ce qui sera plus tard l'Histoire de notre temps.

Le rôle actuel et les transformations de la Papauté, les tragédies de la mort, en Russie et en Allemagne, les changements amenés par ces tragédies dans la vie des deux empires, l'ouverture simultanée de l'Asie centrale et de l'Afrique au génie européen, l'expansion de nos races dans ces deux mondes nouveaux, tels sont les faits auxquels l'écrivain s'est attaché de préférence, en essayant de déterminer leurs causes et leurs effets dans l'histoire générale de cette fin de siècle.

L'ouvrage est écrit en une langue étincelante et chaude, traversée de grands souffles poétiques.

Devant le Siècle, par M. le vicomte E.-Melchior de Vogüé, de l'Académie française. 1 vol. in-18 jésus, broché. 3 50

Ce livre fait repasser sous nos yeux quelques-unes des figures illustres qui ont incarné la vie française, depuis cent ans : politiques et conspirateurs du Directoire, avec Lareveillère-Lépeaux et d'Antraigues, ministres et soldats de Napoléon, avec Chaptal et Ney, doctrinaires de 1830, avec l'entourage de M. de Barante et de la duchesse de Broglie. Nos gloires militaires s'évoquent avec le maréchal Canrobert; et M. de Vogüé retrace avec ses propres souvenirs nos malheurs de 1870. Il rend témoignage à notre génie toujours vivant, sur les tombes de Taine et de Pasteur, devant les œuvres de nos poètes et de nos artistes; la revue du Siècle, commencée au panorama qui en groupait les grandes figures, s'achève à l'Exposition de la lithographie, devant les petites images où les caricaturistes tirent la morale ironique de notre vie.

Regards historiques et littéraires,

par M. le vicomte E.-Melchior de Vogüé, de l'Académie française. 1 vol. in-18 jésus, broché. . . . 3 50

Ce volume n'est pas un recueil de critique. En prenant sujet de quelques ouvrages d'histoire, de voyages et de poésie, M. de Vogüé s'est proposé de regarder, à travers ces livres, l'Allemagne, la Russie, les pays d'Orient, et certaines idées directrices de l'histoire dans le monde antique, dans le moyen âge, dans le temps présent. Il a essayé, pour des époques et des lieux divers, de reconstituer quelques tableaux de la vie humaine et de dégager quelques-unes des lois qui ont présidé au développement de l'humanité. En un mot, ce que l'auteur demande aux récits des voyageurs et des historiens, aux symboles des poètes et des artistes, ce sont toujours des explications du passé, des raisons de supporter le présent, et des motifs de croire en l'avenir.

Heures d'Histoire,

par M. le vicomte E.-Melchior de Vogüé, de l'Académie française. 1 vol. in-18 jésus, broché. 3 50

Dans ces *Heures d'Histoire*, l'auteur des *Spectacles contemporains* se montre préoccupé avant tout de l'évolution actuelle des esprits. Il la cherche dans les récentes publications sur Chateaubriand, sur Lamartine, sur la monarchie de Juillet, dans l'accueil fait aux *Souvenirs* révolutionnaires du baron Hyde de Neuville; il la discute dans les œuvres de M. Zola et de M. Renan. Tout l'y ramène, soit qu'il évoque les *Images romaines* dans les ruines du Forum, ou qu'il essaye de ressusciter, dans le *Testament de Silvanus*, un néophyte chrétien combattu entre son amour et sa foi.

Enfin il aborde directement les problèmes du jour dans *les Cigognes* et dans l'*Heure présente*, cette étude politique où il motive ses appréciations sur la crise du Panama.

Rabelais, sa personne, son génie, son œuvre, par M. PAUL STAPFER, doyen de la Faculté des lettres de Bordeaux. 1 vol. in-18 jésus, broché. . . . . 4 »

Cette étude se compose de cinq parties : la première contient la *vie authentique de Rabelais, avec un aperçu de son ouvrage*; la deuxième analyse les *satires*, après avoir défini l'esprit satirique d'un auteur essentiellement différent de tous les auteurs satiriques : la troisième dégage et met en lumière ce qu'on peut extraire d'*idées morales* de la philosophie diffuse du penseur le moins systématique qui fut jamais. C'est là qu'on verra ce que Rabelais pensait de la guerre, de la société politique, du mariage, de l'éducation, de la religion, de l'âme et de Dieu; la quatrième, consacrée à l'*invention comique*, étudie la fable, les caractères, l'essence du comique de Rabelais, ses ancêtres littéraires et sa postérité; la cinquième enfin étudie son *style*, c'est-à-dire de tous les charmes du grand écrivain, le plus solide et le plus durable.

Victor Hugo, le poète, par M. CHARLES RENOUVIER. 1 vol. in-18 jésus, broché. . . . 3 50

L'auteur a écrit pour ce public, de plus en plus nombreux, qui s'intéresse aux problèmes souverains de l'Art. Il s'est proposé de faire, en même temps qu'une étude littéraire, la psychologie du poète et de l'homme dans le poète. Il s'est préoccupé de faire ressortir l'artiste incomparable, le grand modeleur de formes qui a créé, on peut le dire, une langue poétique nouvelle. L'un des chapitres de son livre renferme, sur cette question si importante et tout à fait à l'ordre du jour : *Quel est le rôle du rythme en poésie?* une théorie nouvelle et approfondie.

Dans le dernier chapitre : *l'Homme dans le poète*, après avoir résumé ses vues esthétiques sur l'œuvre de Victor Hugo, l'auteur s'applique à formuler son jugement sur la valeur qu'il convient d'attribuer au poète « considéré d'une distance qui commence à être celle de la postérité ».

Voltaire, Études critiques, par M. Edme Champion. 1 vol. in-18 jésus, broché. 3 50

M. Champion veut montrer, par un petit nombre d'exemples, qu'il y a à prendre, chez Voltaire, d'autres leçons que des leçons de polémique, qu'il est plein d'enseignements trop négligés, et qu'il faut corriger, au moins en partie, ce qui a été dit sur lui par les meilleurs juges. Il démontre que Voltaire fut presque aussi gravement méconnu par ceux qui se réclament de lui que par ses pires adversaires.... Le livre de M. Edme Champion, où se rencontrent d'excellentes choses, mérite l'attention et le bon accueil de tous les gens de bon sens. Il apporte sur bien des points une lumière nouvelle et précieuse. (*Journal des Débats.*)

Le volume de M. Edme Champion sur Voltaire est un chef-d'œuvre dans son genre, écrit, chose rare, par un homme qui a lu tout Voltaire et le connaît sur le bout des doigts.

G. Monod. (*Revue historique.*)

Génie et Métier, par M. Hippolyte Parigot. 1 vol. in-18 jésus, broché. 3 50

Génie et métier de Corneille. — *Polyeucte.* — *Saint-Genest.* — *L'École des Femmes.* — *Les Plaideurs.* — Bilan de Regnard. — Vaudeville et comédie de mœurs : *Le Barbier de Séville.* — Manuscrits originaux. — « Dialogues des Morts ». — Naturalistes.

Les questions de théâtre sont brûlantes plus que jamais. La comédie d'Augier et de Dumas fils a-t-elle vraiment fait son temps? Le théâtre de demain est-il réellement ce théâtre des idées et du symbole dont nous cherchons des modèles à l'étranger? Satisfera-t-il ce besoin du nouveau qui nous détache peu à peu des formes périmées? Et à quelles conditions? Tel est le problème que se pose M. Parigot. Les conclusions méritent d'être méditées par les imprudents qui pensent puiser dans leur génie encore hypothétique le droit d'ignorer la technique de leur métier. (*Revue de Paris.*)

